

ANTON DE PETERS

EIN KÖLNISCHER KÜNSTLER DES XVIII. JAHRHUNDERTS

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

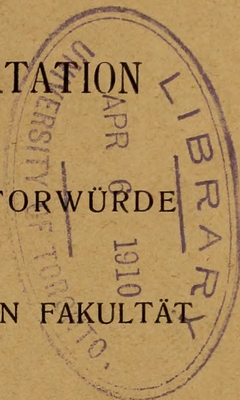
GENEHMIGT

VON DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

RHEINISCHEN FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT

ZU BONN



VON **ARNOLD FORTLAGE** AUS KÖLN

PROMOVIERT AM 14. JULI 1909

STRASSBURG

UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI VON J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1909

Berichterstatter:

Professor Dr. P. CLEMEN

Die Arbeit mit Abbildungen versehen erscheint als Heft von: „*Studien zur Deutschen Kunstgeschichte*“ im Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) in Straßburg.

I.

BIOGRAPHISCHER TEIL.

Wenn man das eigentliche «Thema» dieser Arbeit, die einem Künstler und dem ihn bestimmenden Milieu gewidmet ist, präzisieren, damit sie selber auch schon charakterisieren wollte — so möchte man gleich gestehen: sie läuft hinaus auf ein «laus temporum non hominis». Und wenn mit diesem unmißverständlichen Worte Cicero's begonnen wird, so soll damit zwar gesagt sein, daß der Verfasser nicht in den Fehler so mancher Autoren zu verfallen gedenkt, die ihrer Monographie zu Liebe ihren Helden gar zu gern in eine unberechtigte Höhe schrauben, — Justi spricht einmal von der «Schreibtisch-Begeisterung des Monographisten» — aber anderseits: mit Lob, wo's berechtigt ist, soll nicht gespart werden. Freilich auch nur da, wo es berechtigt ist: Anton de Peters ist keine überragende Künstlerpersönlichkeit, er hat in keiner Weise stilbildend gewirkt, keine Nachfolge gezeugt; sondern er ist durchaus Epigone, Erbe einer alten wunderbar schönen Kultur und Kunst, er schwimmt und schaukelt leicht und wohlig auf den weichen Wellen einer kulturgesättigten Epoche. Aber unter Dem, was er geschaffen und uns hinterlassen hat, sind Sachen, die's in der Tat verdienen, auch heute noch bewundert und gepriesen zu werden: da sie Kunst sind, ein Stück der heiter-gefälligen,

galanten Rokoko-Kunst. Hat er zu ihr auch nichts Neues hinzugetan, so hat er doch mit seinem Pfunde gewuchert, hat eine entschiedene künstlerische Veranlagung durch Fleiß gefördert, einen natürlichen Geschmack veredelt, dazu Bildung sich erworben und, von der Gunst der Zeiten getragen, künstlerisch reife und ausgeglichene, sagen wir: schöne, Werke geschaffen. Nie ist er irgendwie seiner Zeit vorausgeeilt, nie hat er einer neuen Generation neue Ziele und Wege gezeigt; er hat nicht einmal das Wollen und Können seiner eigenen Zeit prädominierend uns vor Augen gestellt, hat nur eben dieses Wollen auch mitgemacht, dieses Können auch besessen, — kurzum, er ist ein faiseur (noch nicht im schlechten Sinne des Wortes), niemals aber, wie die Großen und Starken der Kunstgeschichte, ein éclaireur gewesen.

Hält man das im Auge und erfährt dann noch, daß dieser Mann, seitdem ihn im Greisenalter eine neue Zeit mit neuen Idealen überholt, mit der Ungerechtigkeit des neu zum Lichte Emporringenden zurückgedrängt hatte, daß er darauf eigentlich vergessen, jedenfalls in ungebührlicher Weise übersehen worden ist, so folgert daraus auch wohl die Berechtigung, ihn und seinen engeren Kunstkreis zum Thema einer wissenschaftlichen Arbeit zu machen. Gibt eine solche auch keine neuen Aufschlüsse und Zusammenhänge, so wird sie doch, in der «ausgleichenden Gerechtigkeit der Nachwelt» richtiger urteilend, ein Unrecht wieder gut zu machen vermögen und eine kleine, wenn auch nicht eben schmerzhaft empfundene Lücke in der Erkenntnis des ununterbrochenen Nach- und Aufeinanderfolgens ausfüllen können. Das Geschick des Einzelnen, eines von der Sonne des Glücks und des Ruhmes freundlich beschienenen, nachher mißachteten Künstlers, — hier wird es zum Schicksalstypus einer ganzen Generation; und eine ganze, absterbende Kulturepoche spiegelt sich in dem traurigen Ende und Verlorengehen eines ehedem sich stark Fühlenden, eines tatsächlich mit Anderen stark Gewesenen.

Man frage sich, auch der schon leidlich kenntnisreiche Kunsthistoriker frage sich, ob und was er von dem letzten Gliede der Kölner Malerschule, von Anton de Peters, gewußt hat? Fällt nur der Nachname — der dann freilich etwas gedehnter auszusprechen wäre — so denkt jeder Kunsthistoriker, besonders aber der Kunsthändler, an den holländischen Marinemaler des XVII. Jahrhunderts: diesen Bonaventura allerdings überragt der kölnische Anton Peters um mehr als Hauptеslänge. Aber man könnte einiges wissen auch von diesem: aus dem sehr zuverlässigen und bei aller Kürze inhaltreichen Abriß, den Merlo in seinem Lexikon der Kölnischen Künstler[1] gibt. Auf diesen mit großem Fleiße zusammengetragenen Mitteilungen basieren die meisten Notizen, die sich sonst noch verstreut in Büchern, (als Künstlerlexiken) und Katalogen finden; nur das auf der Bibliothèque nationale befindliche Material scheint Merlo unbekannt geblieben zu sein — in dessen Verarbeitung aber (soweit das Biographische und allgemein kulturhistorisch Interessante in Betracht kommt), und sodann in der Analyse des rein Aesthetischen möge der Schwerpunkt, vielleicht auch der Wert, der vorliegenden Arbeit gesehen werden. Denn, um dies gleich vorweggreifend zu sagen, die Betrachtung geht zwar aus von Köln und kehrt zu kurzem Ende wieder dahin zurück; aber die eigentliche Bedeutung des Künstlers liegt auf Seiten des Französischen seiner Kunst; Peters verbrachte den größten Teil seines Lebens in Paris, und er ist dort, unter dem Einfluß der großen Zeitgenossen, ganz zum Franzosen geworden.

Wie nun der Kölner Monographist gerade auf ihn verfallen konnte? Weil das Hauptstudienmaterial, nicht die Bilder, wohl aber mehrere hundert Zeichnungen etc. des Künstlers sich in Köln befinden, und auf sie ein Zufall aufmerksam machte

[1] Merlo, Nachrichten von dem Leben und den Werken Kölnischer Künstler. 2. Aufl., neu herausg. von Firmenich-Richartz und H. Keussen. Düsseldorf 1895. — (Erste Auflage 1850.)

Das Kölner Kupferstichkabinett besitzt diese Sachen aus dem Nachlasse des Kanonikus Wallraf, der seinerseits sie von dem Künstler selber (der ihn auch porträtierte) und aus dessen Nachlaß erworben hat. Der derzeitige Leiter dieses Kupferstichkabinetts, A. Lindner, wäre als der Einzige zu nennen, dem der Verfasser zu danken hat, für eine Reihe von Hinweisen, Notizen, Erklärungen u.s.w.; was der Ein' oder Andere sonst noch beigesteuert hat, beschränkt sich auf unwesentliche Kleinigkeiten, die die Leiter und Beigeordneten der Museen und Bibliotheken in Berlin, Köln, Brüssel, Darmstadt, Kopenhagen und Paris geben konnten; somit wäre eigentlich nur noch verschiedenen unteren Beamten an den Museen (speziell Kupferstichkabinetten) und Archiven eben dieser Städte auch hier Dank zu sagen: für die vielfachen manuellen Hülfeleistungen, mit denen man, besonders in Köln und Paris, den körperlich behinderten Verfasser unterstützt hat.

Es wäre nunmehr, als Erstes, das Milieu etwas näher anzusehen, aus dem unser Meister des «Kölnischen Rokoko» — eine Art lustiger Kontradiktion liegt in diesen zwei Worten! — herausgewachsen ist. Eine dumpfige, muffige Luft, alles Andere eher, als für künstlerisches Wachstum geeignet, schlägt uns entgegen in diesem Köln zu Anfang des 18. Jahrhunderts. Es gab zwar noch einen leidlichen Wohlstand im Bürgertum, kaum mehr die alten trutzigen interessanten Geschlechter; es gab auch noch bis zu einem gewissen Grade eine Kunstpflege, die sich vornehmlich in Profanbauten betätigte; aber im allgemeinen war die rheinische Kunstpflege längst von den Städten an die Fürstenhöfe übergegangen, nach Düsseldorf und Bonn, Trier und Koblenz. Der alte Ruhm der Kölner Malerschule war längst dahin; wir haben noch einige Namen von kölnischen Künstlern, wie Joh. Anton Metz, Manskirsch, Joh. Jak. Schmitz (geb. 1724) u.s.w. Die meisten dieser Leute — brave Handwerksmeister sind sie mehr oder minder alle — malten schlecht und recht die Porträts der besser situierten Bürgersleute und

ihrer steifleinenen Gattinnen, oder betätigten sich ad majorem ecclesiae gloriam; oder endlich, sie verließen (wie J. A. Metz) den unfruchtbaren Boden ihrer Vaterstadt. Die gleichwohl ihr Brod hier fanden, gingen auf die Dauer doch unter in dem ödesten und starrsten Zunftkram und sanken bald zum Niveau der Zunftgenossen herab: der Anstreichermeister.

Es ist amüsant, wiewohl ein ziemlich kümmerliches Behagen, diesen dicken handschriftlichen Band auf dem Kölner Archiv durchzulesen, der auf dem Titel genannt wird: «Registratur und Schlußbuch; eines erbarn Mahlerambts verbesserte Ambtsordnung» (1701, erneuert 1786). Mit unglaublich wichtigem Getue (wie es sich übrigens in allen gleichzeitigen Zunftordnungen wiederholt, auch z. B. in Frankfurt) wird alles genau festgesetzt: zunächst die Bedingungen, unter denen die «Jungen» des Maleramts eingeschrieben werden; daß kein Meister mehr denn zwei Lehrjungen zugleich halten solle; daß für's Einschreiben 10 Gulden zu zahlen sind, «dazu ein Viertel Wein vom beßten»; und in einem besonderen Paragraphen «Vom Ausschlafen der Jungen»: daß ein solcher «vor jeder Nacht, so er außerhalb dem Hause (seines Meisters) schlafen würde, ein Pfund Wachs dem Ambt unfehlbar zu erlegen habe»; und dann die Bedingungen zur Aufnahme als Meister: «6 Jahre Lehrzeit, ehrliche Geburt, katholische Religion, 20 Reichsdaller, Fremde und Auswendige 40 Reichsdaller». Außerdem ist natürlich ein «Meisterstück» zu malen für die Aufnahme, und wird auch zuweilen noch ein Goldgulden «mit Einbegriff des Viertel Weins in den goldenen Topf» gezahlt. — An Geld- und sonstigen Streitigkeiten ist nie Mangel; dann wird wohl Einer «wegen keiner Zahlung halber» seines Meisterrechts verlustig erklärt. Für alle möglichen und unmöglichen Sünden wider die heilige «Ambtsordnung» werden Strafen festgesetzt und nicht ohne Streiten und Sträuben und endloses Klagen des betreffenden «Ambtsverderbers» auch eingetrieben. Ein bei allem Dienern vor Kirche und Priestern charakteristischer Zug: «einem jeden

Mitmeistern ist unter Straff eines Pfundes Wachs aufgegeben worden, den Ordensgeistlichen als Minderbrüdern, Carmeliten und Observanten in hiesiger Stadt nichts in den Sack oder in die Buß zu geben; an welches aber der Meister Roserey sich nicht binden wollen, vorgebend: daß Niemand ihm über seinen Beutel zu befehlen habe». — Am St. Lukastage (18. Oktober) erhält jeder der bei der Sitzung anwesenden Mitmeister «einen Thaler für die Collation»; einem wird der Taler abgezogen, da er noch Schulden an das Amt habe; einem kranken Meister wird der Taler (später einmal 40 Stüber) ins Haus geschickt. Immer wieder beschäftigen sich die Protokolle, mit unglaublich lächerlicher Wichtigkeit aufgesetzt — für welche unsere Gewerkschaften keine Zeit mehr haben, höchstens noch Karnevalsgesellschaften und studentische Korporationen — mit dem Benehmen der einzelnen Amtsmitglieder, ja mit deren ganzen privaten Leben. Da wird, in umständlichen Sitzungen, festgestellt, «wie man sich beim sitzenden Ambt verhalten solle: still, ehrbar und züchtig» — was aber Einer, Henrich de Long, einmal vergessen zu haben scheint, denn er wird «wegen seines affrontierlichen Betragens zur Rede gestellt, welches derselbe aber halsstärrig nicht nur abgeläugnet, sondern auch aus voller Macht vor dem sitzenden ehrbaren amt gantz frech auff den Tisch geschlagen hat, wessentwegen nachmalen beschlossen worden, denselben vor die löbl. Gaffel-commission kommen zu lassen». Noch ruppiger scheint die folgende Entgleisung gewesen zu sein: da wird die Klage eines Meisters gegen einen anderen verhandelt, «daß er ihn im öffentlichen branntweinhauß verunglimpffet habe». — Und die Amtsmeister sind gehalten, zweimal im Jahre die Häuser der Amtsverderber zu visitieren; die Gesellen werden gelegentlich vor die Gaffelkommission zitiert, «um sie mit etlichen Stockprügeln abstraffen zu lassen». Ist einer dieser edlen Malermeister gestorben, so heißt es für die anderen: «keiner soll hinder der Leich eines Ambtsmeisters, als ein Anverwandter, gehen, sondern mit

dem Ambt, damit das Ambt nit entblößt, sondern gezieret werde».

Nun, Zierden der Kunst — was denn wohl etwas mehr bedeutet, als des «Ambts» — können solche Leute, die so an mittelalterlichem Zunftzwang, unter dem einst, aber das war im 15. Jahrhundert, ein Albrecht Dürer geseufzt, noch im 18. Jahrhundert, ja in dessen zweiter Hälfte, festhalten — nicht sein. Gerade auch ein Angehöriger der Familie unseres Künstlers hat, scheint's, unter diesen engen Fesseln arg zu leiden gehabt. — Merlo gibt beim Vater Peters (den er irrtümlich, oder ungenau, Johann Bartholomäus nennt) an, daß derselbe zweimal mit der Malerzunft in Konflikt gekommen sei; Merlo zitiert dazu die beiden Verhandlungen, die in der Malerzunft «Registratur und Schlußbuch» i. J. 1764 und 1772 protokolliert sind. An diesen beiden Stellen ist nun ein Maler Peters (ohne Vornamen) genannt; und, wie ich aus den (von Merlo nicht angezogenen) Ratsprotokollen festgestellt habe, war der Störenfried nicht der Vater Peters (richtig: Wilhelm Anton), sondern ein anderes, mehrfach ausdrücklich mit Vornamen gezeichnetes Mitglied der Familie: Johannes, der Bruder unseres Johann Anton. Es lagen bei der unzweifelhaften Fixierung dieser beiden Vornamen Schwierigkeiten vor, denen auch der fleißige Merlo nicht heil entronnen ist. — In dem Taufbuche der heute nicht mehr erhaltenen Pfarrkirche Klein-St. Martin verzeichnet der Pastor Petrus Wirtz unterm 16. Januar 1725 die Taufe des Johann Anton Peters (eben unseres Künstlers) und führt als Eltern auf: Wilhelm Anton Peters und Helena Thürnich (oder Turnich); als Taufpaten Johann Anton Thürnich und Maria Mechtildis van den Dries, dicta Peters. Johann Anton Thürnich also gibt den beiden Söhnen seines Schwagers Wilhelm Anton Peters, als seinen Taufpaten, die Vornamen. — Dieser Vater Wilhelm Anton Peters ist ein biederer «Schreibmeister und Miniaturmaler» gewesen; von seinen Söhnen ging der eine früh in die Fremde und errang sich dort Ruhm und Reichtum;

der andere blieb im Lande und nährte sich redlich, war aber etwas krakehlig und geriet mit seinen «Mitmeistern» (sc. der Malerzunft) in Konflikt; es fehlte ihm, wie wir gleich noch sehen werden, an Corpsgeist. Daß nicht Anton der Haderer gewesen sein kann, ergibt sich aus den Zeitangaben: die besagten Protokolle nennen die selben Jahre und Monate (Sept. und Nov. 1764, Juli 1772), während deren seine Anwesenheit in Paris litterarisch unzweifelhaft bezeugt ist; wovon im Laufe der Darstellung näher die Rede sein wird.

Noch einmal fand sich — um von gelegentlichen falschen Angaben abzusehen, die unschwer als Irrtümer zu erkennen sind[1] — eine Verwechselung, und damit Verwirrung, in den Vornamen. Es wurde oben bereits das Taufbuch angeführt, in dem der Vater Peters: Wilhelm Anton genannt wird (ebenso nennt ihn später der Sohn, als er in einem Katalog einige Miniaturen seines Vaters verzeichnet), in dem Sterberegister der Petri-Pfarre, von 1795, wird hingegen, als der Sterbetag unseres Künstlers (6. Oktober) verzeichnet wird, der Verstorbene mit den Vornamen Wilhelm Anton benannt. Diese Angabe geht auf die überlebende Schwester zurück, die leicht die Vornamen von Vater und Sohn (resp. Bruder) verwechselt haben mag, in denen beidemal Anton vorkommt; die Schwester erinnerte sich nur noch des Rufnamens ihres Bruders, gab den also richtig, den zweiten Taufnamen irrtümlich an. — Auch das Alter, das sie den Verstorbenen will erreicht haben lassen, ist falsch: wie die oben angeführte Geburtsurkunde unzweifelhaft dartut, war Anton 1725 geboren, starb also als Siebzigjähriger. Der Irrtum nur zu erklärlich, denn als gute Katholiken feierten die Peters ja keinen Geburts-, nur ihren Namenstag,

---

[1] Z. B. in einer kurzen Notiz des Appendix zum Lexikon der «Graveurs du XVIII[e]» von Portalis-Béraldi, Paris 1880—82, wird unser Peters «né à Cologne, vers 1720», — «F.-L. de P.» genannt.

so daß der Greis selber wohl kaum mehr sein Alter richtig angeben konnte: daher dann auch der Irrtum (1723) bei Merlo u.s.w.

Jener oben erwähnte Johannes Peters, der in den Protokollen der Zunft und in einer Reihe von Eingaben an den Rat der Stadt mehrfach genannte «heillose Ambtsverderber», mag uns hier wegen seiner prinzipiell, um des ganzen Kulturbildes willen, immerhin interessanten Streitigkeiten noch eine Weile beschäftigen. Merlo wie gesagt gibt nur die Protokolle der Malerzunft, also nur der einen Partei, an; da heißt es denn unterm 26. Oktober 1764: «Alldieweilen bey heutigem löblichen Mählerambt gehabten verdienten Gebott ist der citatus Peters erschienen, und nachdeme demselben vorgehalten worden, daß er bey der abgelebten Frawen von Steinen die todtenschilder mahlen, so daß auch bei der abgelebter Frowlein von Schaesberg ebenfals die schilder gemahlet hatte, daher hab ich selbigen die registraturam amplissimi Senatus des 28[ten] Juny 1737 deutlich vorgelessen, demnegst hat Er Peters die von Steinen schilder abgeläugnet, als ist ihme fernere dergleichen Arbeith unter Straf von 25 ggr. zu verfertigen untersaget worden, publ. in faciem Ouod in fidem refert S. W. Curten notarius et secretarius.»

Und dann wieder unterm 8. August 1772:

«bey gehaltenem verdienten Gebott hat Hr. amtsmeister Kahn vorgestelt, wie daß ihre in rathsstatt wider den Mahlern Peters in betreff des Mahlens mit Wasserfarben überreichte Vorstellung unterm 31. Julii a. c. zu den Commissarien mit zuziehung deren HH. Syndicorum verwiesen, die deßhalben ertheilte Registratur wurde so dan von mir Secretario verlesen, welchemnach Hr. amts-Mstr. zu seiner Assistentz in dieser beträchtlich strittiger Sachen zwei HH. Confratres ex gremio zu committiren begehrt hat, wie dan auch hiezu die HH. Schmitz und Manskirsch committirt worden.»

Auch in mehreren Eingaben an den Rat der freien Reichs-

stadt erhebt das Maleramt gegen den «zur Meisterschafft unqualifizierten» Peters Klage wegen seines Verhaltens, «das in unserer so vorsichtig zur Flor des Gemeinen eingerichteten Transfix . . . . confusum chaos nach sich zieht», und das Amt betont, daß es auch nicht angehe, daß ein mit Wasserfarben Illuminierender oder Malender in einer anderen Zunft sich einverleibe. Dicke Bündel Amtsordnungen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts werden zur Bekräftigung dieser Eingaben beigeschlossen; aber Johannes Peters wußte sich seiner Haut zu wehren und mit Erfolg gegen diese kleinliche und unglaublich bornierte Zunftgewalt zu verteidigen. Von seinen Gesuchen an den Rat das interessanteste, weil persönlichste, und einige nicht unwichtige Angaben enthaltend, ist das vom November 1764, das hier wiedergegeben sei:

«Unterthäniges Memorial und Bitt Meiner Joan Peters contra Zeitl. ambts-Meistern E E Mahler-Zunfft dahier.

Gnädige Großgebiethende Herren!

Ewer Gnaden muß unterthänig zu erlernen geben, wie daß, gleichwie mein Vatter seel. in hiesiger Stadt von Jugend auf bis in die 60 Jahren das Mahlen in Wasserfarben frey und ungehindert geübet, also ich nach dessen Todt meiner Mutter als einer Wittiben, und übrigen schwestern vorgestanden, und durch derselbe freye Kunstausübung bis heran ohngestöhret das Brodt verdienet habe, vor etwelchen Tägen aber hab ich mit besonderer Befrembdung erfahren müssen, daß zeitl. Ambts-Meistern E E Mahler-Zunfft mich anmaßlich verabladen lassen, und so fort mir unter 30 Goldgüld Straff das weitere schildermachen und mahlen in wasserfarben, aus was für weiß nicht einer über mich incompetenter angemaßter authorität untersaget.

Da nun ein solches Verfahren gantz unerhöret, gedachtes Mahlen anbey eine freye Kunst ist, die nicht nur meinem Vatter seel" und mir, fort anderen einheimischen und Bürgern dahier niemahlen verbotten gewesen, sondern sogar von fremden und

außheimischen ohne die mindeste Einwendung in hiesiger stadt jederzeit außgeübet worden, gleichs Ewer Gnaden sattsam bekannt ist, und noch bei jüngst vorgewesenem der beglückten Römischen Königs-wahl und krönung halber von E. Hochweisem Magistrat gehaltenem festin, fort mehr anderen fällen vorgangen zu sein Hochdenenselben erinnerlich beywohnen wird: worzu noch kommet, daß diese freyheit durch die E E Mahler-Zunfft gnädig verliehene Privilegia und Registraturen im Mindesten nicht eingeschränket wird. Daher gelangt zu Ewer Gnaden Meine unterthänige Bitte, Hochdieselbe geruhen wollen mich gegen all unbilliges Verfahren gedachter Zunfft kräfftigst zu stützen, fort desselben Mitglieder sambt und sonders schärffigst einzubinden Mich bei außübung meiner freyer Kunst fortan, wie vorhin ohngestöhret zu belassen, oder allenfalls mir die außdrückliche Erlaubnüß schilder, und was sonsten in wasserfarben mir vorkommet, zu mahlen Obrigkeitlich in Gnaden zu verleyhen. — Daran Ewer Gnaden Unterthäniger

[lect. 14. Nov. 1764] Joės Peters [1].

Daß aber in solchen Verhältnissen mit ihrer Kleinlichkeit und Kleinheit des Horizonts, ihrer Beschränkung der persönlichen Freiheit, — ein Mann, der das Zeug zu höherer Künstlerschaft in sich fühlte, nicht wohl gedeihen und sich ausleben

---

[1] Aller Wahrscheinlichkeit nach gehen auf diesen Peters auch die Notizen zurück, die einen Künstler des Namens mit dem famosen «Baron» Hüpsch in Verbindung bringen. Einer freundlichen Mitteilung von Dr. Hashagen (Bonn) verdanke ich die Kenntnis dieser Stelle aus dem Buche von A. Schmidt «Baron Hüpsch und seine Sammlungen»:

«Zeichnungen ließ Hüpsch 1772 (!) von einem Herrn Peters machen, der für das Stück 24 Stüber erhalten sollte, aber als Barzahlung teilweise Malereien und Kupferstiche nehmen mußte.»

konnte, ist klärlich zu begreifen; jeder, der an seinen Stern glaubte, mußte sich abgestoßen fühlen von diesem beschränkten und verzopften, handwerklichen und aller künstlerischen Bewegung Hohn sprechenden Geiste. Metz z. B. wandte sich nach England; aber erst zu einer Zeit, wo dort die neue, vorwiegend bürgerliche Kunst aufzublühen begann; vordem war es immer noch die Alles an sich ziehende Königsstadt an der Seine, die, zumal im westlichen Deutschland, reizte und an sich lockte. Und diesem Locken folgte unser Johann Anton Peters. Er mag sich, nachdem er daheim, bei seinem Vater, die Anfangsgründe des Zeichnens und Malens erlernt hatte, gefreut haben, daß er aus der stickigen Atmosphäre herauskam und durch einen glücklichen Zufall gleich nach der ersehnten Kapitale der Kunst und des Geschmacks, des eleganten und glänzenden Lebens, versetzt wurde: nach Paris.

In welchem Jahre das gewesen, läßt sich nicht mehr genau feststellen; die biographischen Notizen allerorten, soweit sie unbedingt zuverlässig sind, schweigen sich darüber aus. Es wurde oben bereits mit Hilfe der Geburtsurkunde das Versehen Merlo's konstatiert, der, ohne jene zu kennen, allein auf Grund der — falschen — Angabe im Sterberegister einer anderen Pfarre den Künstler 72 Jahre alt geworden, also im Jahre 1723 geboren sein läßt: dieser Irrtum schleppt sich dann, wie das zu geschehen pflegt, durch alle handschriftlichen und gedruckten Lebensabrisse, sowie durch die Künstlerlexika weiter. Vor Merlo's Werke erschien (1841) das Nagler'sche Lexikon, das in dem hierher gehörigen Artikel allerlei Richtiges und Unrichtiges, oder Ungenaues durcheinanderwirft und mehrere Peters' unterscheidet, von denen Nagler zwei mit Vornamen Anton nennt, während er bei dem dritten — von dem er zwar weiß, daß er «in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gelebt» und «im Dienste des dänischen Hofes gestanden» habe — sich schließlich so hilft: «vielleicht ist er der oben erwähnte Anton de Peters». — Müller's Werk (1869)

basiert schon auf Merlo (1. Aufl.) und nennt fälschlich 1723 als Geburtsdatum. Und Singer (1898), der sich besser hätte orientieren können, unterscheidet einen Anton Peters von einem Johann Anton de Peters, läßt ersteren 1723, den anderen gar 1740 («in Königsberg?») geboren sein[1]. — Alle diese Autoren wissen zwar von Peters' Aufenthalt in Paris, wagen aber keine näheren Umstände, unter denen er hingekommen, anzugeben und keine chronologische Fixierung. Eine der erhaltenen Nachrichten besagt, daß «ein französischer Maler» (anderwärts wird er «ein Kunstfreund» genannt), der im Hause von Peters' Vater Arbeiten von Antons Hand gesehen, Interesse an dem jungen Manne gefaßt und ihn mit sich nach Paris genommen, dort auch noch «einige Zeit unter seiner Fürsorge behalten» habe. Anderwärts wird von einer dänischen Gesandtschaft gesprochen, in deren Gefolge Peters nach Paris gezogen sei. Es kann dies jedenfalls nicht (wie eine weitere Notiz sagt) erst unter der Herrschaft Ludwigs XVI. gewesen sein; denn zur Zeit als dieser die Regierung antrat (1774) erfreute sich Peters längst eines geachteten Namens und einer gesicherten Position in Paris, schon 1760 wird er im Journal Wille's[2] als ein Künstler von Ruf genannt. Man wird anzunehmen haben, daß ungefähr die Angabe in einem unten noch anzuführenden handschriftlichen Katologe (Paris, Bibl. Nat.) richtig ist, wo im Jahre 1784 gesagt wird, daß Peters seit 40 Jahren seine Heimat in Frankreich habe; er wäre demnach also damals, als er nach Paris kam, noch nicht 20 Jahre alt gewesen. — Wie könnte er sonst auch wohl sofort vom dänischen Könige

---

[1] Dies Datum 1740 kehrt, neben einigen richtigen Angaben, auch wieder in dem «Dictionnaire des Artistes de l'école française . . . commencé par E. Bellier de la Chavignerie, continué par Louis Auvray, etc. Paris 1882—87.

[2] Mémoires et Journal de J. G. Wille etc., publiés . . . par Duplessis etc. Paris 1857.

Christian VII.[1], der 1768/69 (in Struensee's und Sturz' Begleitung) auf seiner großen Auslandsreise begriffen, auch in Paris war — zum Hofmaler ernannt worden sein, wenn er nicht bereits sich einen Namen (die Gewähr für den gekrönten wie den ungekrönten Snob, damals wie heute) gemacht und Werke im reinsten französischen Geschack geschaffen hätte? — An der mehrfach wiederkehrenden Notiz, Peters sei vom Könige von Frankreich (Ludwig XVI.) geadelt und zum Hofmaler ernannt worden, ist wohl nur das erstere richtig[2], das zweite dadurch entstanden, daß Peters gern sich «peintre du roy» nennt und nennen läßt — dieser roy war aber nicht der König von Frankreich, sondern von Dänemark. Es ist dies jener Christian VII., der später noch in der Weltgeschichte eine so traurige Rolle spielen sollte. Im Jahre 1766 hatte er als kaum 18 jähriger die Regierung angetreten, die er unrühmlich, zuletzt völlig verblödet, bis zum Jahre 1808 führte. Bekannter als sein Name wurden die Geschehnisse, die mit dieser Regierung verknüpft sind: er war sehr reformfreundlich und begünstigte die Deutschen und deutsche Kultur so sehr, daß auf ihn das Witzwort geprägt werden konnte: er sei an seinem Hofe der Einzige, der dänisch sprechen könne. Höhe und zugleich Anfang des Umschwungs in dem Einfluß der Deutschen bedeutet Struensee, der mit der Königin Karoline Mathilde, Gemahlin Christians, seinen Roman erlebte und verbüßte. In die letzte Zeit der Regierung des schwachen Königs fällt das berühmte Bombardement Kopenhagens durch die Engländer. Als junger König, als er, zwar unglücklich erzogen und von Natur schwach, noch zu Hoffnungen berechtigte, scheint Christian VII., zumal während seines Pariser Aufent-

---

[1] Nicht, wie Müller (1869) und noch Singer (1898) angeben: Chr. IV. Der richtige Name hätte sich auf den Legenden mehrerer Kupferstiche feststellen lassen!

[2] Und zwar geschah's vor 64: da erscheint zum ersten Male das «de» im Journal Willes.

haltes, ein kunstsinniger Herr gewesen zu sein, dies hier wenigstens, in der Kunststadt, als Pflicht angesehen zu haben; er protegierte eine Anzahl französischer und deutscher Künstler, ließ sich von ihnen auch mehrfach porträtieren [1] und gab ihnen Aufträge. Ob das ihn darstellende Gemälde in Versailles von Peters ist und identisch mit dem Bildnis des Königs, das Peters 1776 in der Ausstellung des Colisée zeigte, ließ sich mit Bestimmtheit nicht feststellen: es weist eben nur die Züge der Zeit auf, nicht eines bestimmten Künstlers Mache, auch keinerlei Signatur. Zeitgenössische Paraphrasen wissen von dem Bilde zu rühmen, man sehe «un jeune homme de la physionomie intelligente et originale», — aber das ist höfische Schmeichelei; sonst wird von dem rohen und später wie gesagt völlig verblödeten Wesen des Königs berichtet, der durch falsche Erziehung verdorben, durch frühe Ausschweifungen depraviert war.

Peters fand aber auch noch andere Gönner und Freunde in der französischen Hauptstadt und bald auch noch anderwärts. Man bedenke: es mag nicht leicht gewesen sein für den jungen Künstler, der zwar mit Empfehlungen ankam, aber doch immerhin Ausländer war, ein Deutscher sogar — was für die kulturgesättigten Pariser rococotiers gleich einen etwas barbarischen Nebengeschmack an sich trug, jedenfalls zu Reserviertheit Anlaß und Berechtigung bot — schwer, hier ans Licht zu kommen. — Trotz Allem und Allem gelang es Peters, durchzudringen und Anerkennung zu gewinnen. Er wurde «Grand-Maître de l'Ordre Teutonique», und außer dem dänischen Könige [2] ernannte ihn auch Prinz Karl von Loth-

---

[1] Stiche von Choffard, Gaucher, Pariset, Savart u. a.

[2] Daß es nach diesem geschah, beweist der Stich «Tarquin et Lucrèce» von Le Vasseur nach Peters: da wird in der Schrift der letztere nur «Peintre du Roi de Danemark» genannt.

ringen,[1] der Statthalter der Niederlande, zu seinem Hofmaler. Man hat diese letztere Ehrung wohl als Folge und mit als ein Ergebnis aufzufassen des mehrjährigen Aufenthaltes, den Peters in Brüssel nahm — weswegen ihn seine Landsleute später gern, sinnig und klangvoll, «Peters de Bruxelles» nannten[2]. Auch in Lüttich finden wir ihn tätig; für die dortige Kirche St. Christophe malte er eine, heute nicht mehr erhaltene oder loco nicht mehr auffindbare, Visitation; für die Kirche St. Nicolas du Chardonneret einen hl. Ambrosius und eine Taufe Christi. Peters hat auch wohl selber ziemliches Gewicht auf diese niederländische Schulung gelegt; denn in dem offenbar von ihm selbst redigierten Katalog seiner zweiten Vente (1787) nennt er seine eigenen Werke unter denen der «école des Pays-Bas», während er doch, wie das auch andere taten, zu seiner Zeit und später, sich mit gutem Gewissen der école française hätte einordnen können. Wieso er von der niederländischen Kunst, Vlaamen und Holländern, beeinflußt war, werden wir unten, bei der stilkritischen Betrachtung seiner Werke, zu zeigen haben.

Mysteriöser noch, als dieser niederländische Aufenthalt und zeitlich weit vor ihm liegend, ist die italienische Reise. Die Beeinflussung von Seiten der italienischen Kunst bleibt jedenfalls minimal — Peters hat nach einigen italienischen Gemälden, die das Louvre besaß (z. B. nach Raffaels Erzengel Michael), gezeichnet und verrät in einigen religiösen Kompositionen (z. B. einer Anbetung der Hirten) Reminiszenzen an ilalienische Renaissancemeister. Aber Beifall hat er auch da, im klassischen Lande, gefunden mit seiner kosmopolitischen, einen ganzen Zeitstil gefällig zum Ausdruck bringenden Kunst:

---

1 Carl Alexander (1712—80), Prinz von Lothringen, Kaiserl. Feldmarschall im 7 jähr. Kriege, Gouverneur der Niederlande.

2 Ebenfalls in einem Katalog von Kupferstichen aus der Sammlung Brandes, den Huber in Leipzig 1793 edierte.

er wurde Mitglied der Akademie San Luca in Rom und beteiligte sich an deren Ausstellungen seit dem Jahre 1762[1]. —

Aber namentlich, und wovon mehr abhängt: wie schwer war es wohl für den Künstler, in Paris selber durchzudringen, in der größten Stadt des Kontinents, mit ihren annähernd 600000 Einwohnern, mit ihren zahlreichen Malern und Kupferstechern, Architekten und Bildhauern! Und wie viele Berühmtheiten gab es gerade hier, gerade damals unter den Kunstgenossen! Namen von tönendem Klang, von europäischem Ruf! Garnicht glänzend genug kann man sich dieses Milieu vorstellen, und es gelingt nur der Feder der Goncourts, dieser «ciseleurs en fait de style», um uns das Wehen jener Zeit spüren zu lassen, und die Epoche, zugleich wissenschaftlich begründend und geistvoll nachempfindend, darzustellen und in gehobener poetischer Sprache zu schildern. Dieses zwar nicht tiefste, aber vielleicht schönste, jedenfalls anmutigste Stück Kunstgeschichte! Warum, wie leider so oft geschehen, diese Poesie «in eine harte Sprack» nachzustammeln versuchen? Davon sei hier grundsätzlich abgesehen; es sollen nur in großen Zügen einige Andeutungen und Erinnerungen gegeben werden.

Rokokokunst und -kultur standen damals, um die Mitte des Jahrhunderts, auf dem Gipfel ihrer Entwickelung, triumphierend und jubelnd, genießend und alleinherschend, in all ihrem Charme und Geschmack, in ihrer süßen Sinnenschönheit und frohen prickelnden verliebten Grazie, ihrer alle Gebiete des Lebens erfüllenden Macht. Längst war der stille und zarte Vater dieser Kunst, Watteau, dahin; dahin auch die Lancret und Pater; Nattier und Tocqué gehen dem Ende zu, J. Raoux und C. van Loo und de Troy haben ihre Akme überschritten — aber, der mehr geehrt ward, als sie alle, der universaler und gesunder war als sie alle: Boucher steht auf der Höhe seines

[1] Nicht erst wurde er, wie Nagler und noch Singer wollen, 1776 aufgenommen. cf. Bellier de la Chavignerie et Auvray, a. a. O.

Ruhms und seines Schaffens. Er erfreut sich der ausgesprochenen und förderlichsten Gunst der einflußreichsten Frau, wahrhaft königlichen Dilettantin — «Liebhaberin» in zweierlei Bedeutung! —, der Marquise de Pompadour[1]. Und neben Boucher, noch bevor er (1770) vom Schauplatz abtrat, schaffen alle die bezaubernden «Frivolen», würdige Erben und Vollender jener überragenden Meister, die ganze stattliche Reihe dieser leichten charmanten Talente. Die beiden bedeutendsten, die auch im Laufe dieser Arbeit noch eine Rolle spielen werden, Fragonard und Greuze, treten auf. Im Grunde sind sie aber eigentlich alle Verherrlicher des diese ganze Kultur bestimmenden Fluidums, sind unerschöpflich in immer neuen Variationen dieses einen, unendlichen Themas: der Frau, oder der Liebe . . . . Neues geben sie sonst nicht allzuviel; ihre Technik ist teils von Rubens, teils von den niederländischen Kleinmeistern; nur freilich kommt jetzt mehr Helligkeit, mehr Licht und Freudigkeit in die Bilder — was zum guten Teil der neu aufkommenden Pastelltechnik (Rosalba Carriera) zu danken ist. Und der Kupferstich erfuhr neue Aufnahme und Pflege und trieb, zumal in den unzähligen köstlichen Buchillustrationen, die reizendsten Blüten.

In diese strahlende Welt, eine der raffiniertesten und höchstentwickelten Kulturperioden, die die Geschichte kennt, trat der junge Kölner ein, ein Miniaturist und ein flotter Zeichner, das wußte und sah man; aber das war er doch vorerst nur, wenn man mit der Elle seiner Heimat messen wollte: und wer konnte das hier nicht sein, nicht leisten?

[1] Die Pompadour regierte den König (Ludwig XV), also Frankreich, von 1745—62; der bestimmende Einfluß des Ministers Choiseul umfaßt die Jahre 1758—70, derjenige der Dubarry die Jahre 69—74.

Gleichwohl gelang es ihm, wie wir sahen, sich einen Platz an der Sonne zu erringen[1].

Von Bedeutung wurde bald auch für Peters die Bekanntschaft, später Freundschaft, mit dem Stecher Georg Wille. Dieser Mann, wirklich ein bon-homme und eine der liebenswürdigsten Erscheinungen, die uns in diesem Zusammenhang begegnen, war 1717[2] in Königsberg bei Gießen geboren, kam 1738 als künstlerischer Autodidakt nach Paris, wo er in ein Freundschafts- und Schulverhältnis trat zu dem Stecher und Radierer G. F. Schmidt, dem gediegenen Techniker, und zu dem jüngeren G. B. Rode, einem Tiepolo-Schüler, der sehr eigenartige, moderne Wirkungen erzielt durch seine flüchtige, nur das Hauptsächliche akzentuirende Weise. Weniger aber als diese Beiden, nahm Wille an von der Grazie der französischen Stechkunst, obwohl er (1758 neutralisiert) während seines ganzen Lebens (bis 1807) in Paris verblieb. Er bildete sich zu einem brillanten Techniker aus und schuf eine große

---

[1] Ein Porträt des Künstlers aus seinem jüngeren Mannesalter ist uns erhalten in einer Rötelzeichnung von A. Loir (Köln, Kupferstich-Kabinet). Es ist ein ca. 21 cm im Geviert messendes Brustbild, das Gesicht ganz en face gewendet, in Rötel mit Verwendung von etwas schwarzer und weißer Kreide gezeichnet, in einfach-sicherer Strichführung und treffender Charakteristik. Die Züge, nicht tief, eher glatt, etwas weichlich, fast weibisch, sind die des echten Rokokoherrleins. Die versteckt lachenden dunklen Augen blicken weltmännisch sicher, ja überlegen; fast spöttisch sind die Brauen hochgezogen. Die Naslöcher zeigen sich keck wie bei einem schnippisch-koketten Zöfchen. Die üppigen Lippen sind sinnlich, ein wenig schematisch gekräuselt.

Am unteren Bande steht, in alter (offenbar zeitgenössischer, nicht von Wallraf herrührender) Handschrift, mit Blei geschrieben: «Portrait de M. Peters nat[if] de Cologne, Peintre fameux du Roy. dessiné par A. Loir.»

[2] Catalogue de l'œuvre de Jean-George Wille . . . par Charles Le Blanc (de la Bibliothèque Royale de Paris) Leipsic, Rud. Weigel 1847. — Lippmann gibt das Datum 1715 an.

Anzahl von Stichen, die alle höchst korrekt, meist von penibler, etwas trockener Faktur sind, weshalb ihm die sauber-kleinlichen Niederländer, wie Netscher, Mieris, Dow, am meisten zusagen und am besten gelingen. Es will nicht allzuviel besagen, wenn Diderot, der mehr Moralist als Kunstkenner ist, von ihm sagt[1]: «Il est le seul, qui sache allier la fermeté avec ce moëlleux du burin» — aber jedenfalls übte Wille in Paris eine ausgedehnte und einflußreiche Lehrtätigkeit aus; und er wurde der wohlwollende Freund und Berater aller jungen deutschen Künstler, die nach Paris kamen um sich zu vervollkommnen; er unterstützte sie mit Rat und Tat, gelegentlich auch Barmitteln, er wurde ihre gute Vorsehung, wurde (wie Goethe vom alten Bodmer sagte) «eine Henne für Talente» und hieß im Alter einfach nur der «Papa Wille». Berühmt war sein Kabinett, vorzüglich die Sammlung älterer niederländischer Gemälde; Wille war, berichten die Zeitgenossen, ein enthusiastischer («émérite, éclairé et passionné) Sammler; umso trauriger ist's zu erfahren, daß nachher auch ihn, wie so manchen Andern, die Revolution verarmen ließ. «La Révolution enleva à Wille presque tout son bien»; schon vorher (1784) hatte er den Schmerz erleben müssen (und ihn mit Würde ertragen), den größten Teil seiner Sammlung unter den Hammer kommen zu sehen. — Sein wertvollstes Vermächtnis sind die uns hinterlassenen Memoiren und ein die Jahre 1743 bis 1769 umfassendes Tagebuch[2], in dem mit rührender Gewissenhaftigkeit nicht nur von künstlerischen Arbeiten und Erfolgen berichtet wird — auch Wille war Hofmaler des Königs von Dänemark; dem ist z. B. der Stich Le concert de famille

---

[1] Im «Salon» von 1765. Oeuvres de Diderot: Salons d'Exposition. Paris, Belin 1818.

[2] Mémoires et Journal de J. G. Wille graveur, publiés d'après les manuscrits autographes de la Bibliothèque Impériale, par Georges Duplessis, avec un préface de E. et J. de Goncourt. Paris, Renouard 1857.

gewidmet — ; es fallen auch Streiflichter auf die politische Zeitgeschichte, und es werden freudige und betrübliche Familienereignisse erzählt, des Tages wechselnde Begebenheiten und alle Ausgaben sorgfältigst notiert. So werden diese schlichten und ohne jede Ambition niedergeschriebenen Tagebuchblätter zu einem Zeugnis der Sitten ihrer Zeit und sind mehr als nur ein Dokument — werden zum schönsten Lehrbuch und Unterricht.

Die Besuche der Auktionen spielen eine große Rolle darin, und überhaupt die Neuerwerbungen durch Kauf, Tausch und Auftrag. Ausdrücklich wird uns berichtet, daß Wille auch direkter Auftraggeber gewesen ist: von Gemälden bei Dietrich, Roos, Heilmann, Gouachen bei Wagner, Zeichnungen bei Greuze und Brandt, Miniaturen bei Peters; man erfährt, daß er das Hauptgewicht gelegt hat auf seine Münzsammlung, für deren Bereicherung und Vervollständigung er seine zahlreichen ehemaligen Schüler und sonstigen Freunde zu interessieren wußte. — Es begegnen uns unter den Namen der deutschen Künstler, die nach Paris kamen, «pour profiter des excellentes leçons du papa Wille» u. a. die der Stecher C. Guttenberg und Preisler aus Nürnberg, Huber und Klauber aus Augsburg, J. G. Muller aus Stuttgart, Chevillet aus Frankfurt a. O., Méchel aus Basel, Dunker aus Pommern, Schmutzer aus Wien; unter den vielen Franzosen namentlich Gayard, Longueil und Miger. Unter den als Freunde in Wille's Hause Verkehrenden wird z. B. Eberts, der Stecher und Banquier, genannt; dann die Künstler Weirotter, G. F. Schmidt, Marcenay, Hackert, Dietrich, Greuze — «Wille le met en relation avec l'Allemagne» — und viele andere. Allen diesen Haus- und Kunstfreunden vergehen die mit Wille zugebrachten Jahre in einer anregenden und herzlichen Gemeinschaft mit fast sämtlichen Celebritäten ihrer Zeit.

Mehrfach begegnet uns nun in diesem Zusammenhange die Figur des «ami» Peters, der zu den Intimeren gehörte,

auch die Gattin von Wille's Sohn (1748—1827) porträtierte. Da hat Wille z. B. unterm 30. November 1760 notiert, wie Peters zu ihm kommt und ihm in schonender Weise die Kunde vom Tode des gemeinsamen Freundes Heilmann überbringt; und wieder, einige Zeit darnach, wie sie beide zur Wittwe Heilmann's gehen, um die Hinterlassenschaft ihres Mannes abzuschätzen. Oder es wird (am 1. März 1761) berichtet, wie er mit Peters und Girout, seinen Freunden, hinging, um «le joli cabinet de tableaux de M^r le comte de Salevert» zu sehen, und es wird dabei nicht vergessen zu erwähnen, daß eine Einladung vorhergegangen sei, und daß man kostbare und gewählte Stücke dort gesehen habe. Oder, daß Krause ein Bild mit 7, 8 Figuren gemalt habe für «M. Peters, habile peintre en miniature». Am 23. April 1764 besucht er einige Kunstfreunde und Maler und auch «M. Peters, qui est malade»; darnach heißt es am 11. Mai: «Après la maladie de mon ami M. Peters, nous avons fait plusieurs courses dans Paris, chez les brocanteurs, pour nous amuser». Uns amüsiert das mit: 's ist für einen Rekonvaleszenten ein gar merkwürdiger Bummel, das — durch die Trödelläden von Paris! Komisch genug wirkt auch die folgende Notiz, vom 7. Dezember 1765: «Le soidisant libraire malheureux a escroqué de l'argent à M. Peters, quoiqu'il en eût déjà eu de lui, lorsqu'il se disoit pauvre peintre de Kœnisberg». — Schon mehr zu künstlerischen Themen und Interessen führt uns dann die Notiz vom 30. Mai 1764: «M. Peters, mon compatriote, m'a prêté un tableau de son cabinet qui je vois graver. Ce tableau est peint par Terburg. Un militaire qui moralise une femme qui est debout, tournant le corps et habillée magnifiquement de satin blanc, et une femme assise, habillée en noir, buvant un verre de vin, y sont représentés.» Es handelt sich hier also um das jetzt im Besitz des Kaiser-Friedrich-Museums zu Berlin befindliche Gemälde, das seit Goethe die irrige Bezeichnung «Väterliche Ermahnung» trägt — eine ähnlich falsche Interpretation findet

sich also hier schon bei Wille —, und nach dem Wille sein, neben dem Friedrich d. Gr. nach Pesne, berühmtestes und wohl auch bestes Blatt gestochen hat, worin besonders der naturgetreue Glanz des Seidenkleides gerühmt wurde, den der Stecher sowohl wie der Maler erreicht hatte.

Diese Tatsache, daß das Terburg'sche Bild — neben anderen Glanzstücken — sich damals in Peters' Sammlung befunden hat, ist nicht die einzige der Art und veranlaßt uns, nun auch den Sammler Peters etwas näher ins Auge zu fassen. Es war Mode geworden im 18. Jahrhundert, d. h. im Paris des 18. Jahrhunderts, ein «Cabinet» anzulegen, Gemälde, Stiche, Zeichnungen alter und neuer Meister, sowie Skulpturen und alle Werke der angewandten Kunst zu sammeln; zahlreiche Kataloge (wie sie die Bibliothèque Nationale aufbewahrt, belehren uns über diese durchaus nicht auf einzelne Kreise von Vornehmen und Künstlern beschränkte Liebhaberei. Es scheint, daß immer, wenn eine Kultur auf der höchsten ihr erreichbaren Höhe angelangt, im Besitz aller technischen und materiellen Mittel ist, daß sie dann gern zurückblickt auf das Schöne vorhergegangener Zeiten: so die Römer der Kaiserzeit, so die italienischen principi der Renaissance, die deutschen Fürsten des 17. und 18. Jahrhunderts, und so auch der französische Adel unter dem 15. und 16. Ludwig; dem Adel folgten hier die reichen Steuerpächter und die übrigen gebildeten und wohlhabenden Stände und zahllose Künstler. Wille begegnete uns oben schon als passionierter Sammler; von dem Sammler Marcenay, Peters' Freunde, der 500 Gemälde und ungefähr 4000 Kupferstiche zusammenbrachte, wird unten noch zu reden sein. Auch Peters wird in den wenigen und knappen zeitgenössischen Notizen, die wir von ihm haben, meist nicht einfach nur peintre oder miniaturiste genannt, sondern «amateur-artiste» oder «peintre et possesseur d'une réunion de tableaux anciens et modernes», etc., und mit den berühmtesten Sammlern seiner Zeit wird er zusammen aufgeführt, mit dem

Chevalier de Damery, dem Marquis de Marigny, dem Comte de Vence und dem Herrn de la Live de Jully. Sein Kabinet muß sich eines gewissen Umfanges und Ansehens erfreut haben; denn auf einer Reihe von Stichen verschiedener graveurs nach allen möglichen (meist niederländischen) Meistern erscheint in der Legende die Angabe: «le tableau original appartient à M. de Peters», oder «le tableau original est dans le cabinet de M. de Peters». Namentlich aber geben uns Aufschlüsse über den reichen Bestand dieser Sammlung die (von mir auf dem Kupferstichkabinet der Bibliothèque Nationale eingesehen) Kataloge der beiden Ventes, in denen diese Peters'sche Sammlung wieder zerstreut wurde, datiert 1779 und 1787. Der erstere umfaßt außer Gemälden etc. auch alle möglichen anderen objets d'art; der zweite nur Gemälde «der drei Schulen»; jener, 110 Seiten stark, zählt unter 651 Nummern 107 Gemälde; dieser auf 74 Seiten 266 Nummern[1]. Man sieht, das sind stattliche Bestände; aber auch ihr qualitativer Wert verdient, soweit wir ihn heute noch rekonstruieren können, alle Anerkennung. Man mag nun die Einschränkung machen, daß

---

[1] Catalogue de Tableaux des trois écoles. — Pastles, Gouaches, Miniatures, Dessins à l'Aquarell, et autres; Peintures en émail; de très belles Estampes en feuilles et en volumes, quelques-unes sous verre; Figures de bronce, de marbre, terre cuite et plâtre; beaux Vases de porcelaine, et autres objets qui composent le Cabinet de M. de P***. Par les Sieurs Remy et Basan. La vente de ce Cabinet se fera le 9 mars 1779, trois heures de relevée et jours suivants, dans une des salles des Révérends Peres Augustins du Grand Couvent. Paris 1779.

Catalogue de Tableaux de Grands Maîtres, des trois écoles, après le decès de Madame de Peters, 5. Nov. 1787. Paris, Le Brun et P. Remy 1787. — Auf dem Titel des ersteren ist dem gestirnten P*** handschriftlich hinzugefügt «Peters»; auf dem des zweiten sind die Worte après le decès de Madame durchgestrichen und, gleichfalls in einer alten Handschrift, statt ihrer hinzugefügt: «provenant du cabinet de Mr.»

bekanntlich alle Kunsthändler und -sammler meist sehr freigebig sind und weitherzig in der Zuweisung ihrer Besitztümer an berühmte Meister — aber daran ist nicht vorbeizukommen, daß sich in dieser äußerst vielseitigen Sammlung eine Reihe von Perlen befunden haben, die unzweifelhaft identifiziert oder durch Stiche beglaubigt, auch heute ihren Wert behaupten. Es begegnen die Namen des Sebastiano del Piombo, L. Giordano, Rubens (Köpfe zweier Heiligen), Jordaens, Rembrandt («femme à la perle,» gestochen von Marcenay; Kopf eines Alten, gestochen von demselben); ferner Potter, der beiden Teniers, Metsu, Wouvermann (Stiche von Moyreau), Ostade, Poelenburg (Nymphen und Satyren, gestochen von Levasseur), Steen, Wynants, Mieris (le petit faiseur de boules de savon», gestochen von Wille), Netscher, Dietricy (zwei Gemälde im Stil des Salvator Rosa, gestochen von Le Vasseur); ferner von Dietricy «Badende Frauen», gestochen von Daullé; «Gottvater Cain erscheinend», gestochen von dems.; von Hackert, Watteau (Sieben Komödianten in einem Garten), Pater, Vanloo (Anbetung der Könige, gestochen von Lépicié), Boucher (Frau auf dem Kanapee, gestochen von Lévêque), Chardin, Vernet usw. Sodann werden Pastelle und Gouachen aufgeführt, meist von Zeitgenossen herrührend; desgl. Miniaturen, unter diesen einige von dem oben bereits genannten Vater Peters' (Wilhelm Anton). Ferner Handzeichnungen der drei Schulen, u. a. von Raffael (Maria mit dem Kinde und Elisabeth mit Johannes, bekannt durch den Stich von Marcanton), Tintoretto, Ribera, Veronese, van Dyck, Rubens, Rembrandt, Weirotter, Geßner, Hackert, Watteau, Greuze, Cochin. Bei einem Blatte von L. Caracci findet sich die interessante Notiz: «ce dessin capital vient du cabinet de M. J. Clement Electeur de Cologne». Unter den Kupferstichen sind besonders die späteren Italiener vertreten und die französischen Zeitgenossen; dann, besonders wichtig und uns unten noch beschäftigend, unter Nr. 634: das radierte œuvre Rembrandt's, in 620 Blatt; während der vier Tage der

Ausstellung könne man das handschriftliche Verzeichnis und die Beschreibung dieser Radierungen einsehen. Endlich waren da Bronzen, u. a. von François Flamand, Anguier nach Girardon, ein Marmorwerk von Slodtz und eine kleine Antike; Tongruppen von Polet, Bocciardi, Vassé, Gipse von Tassard, Pigalle, etc. — In dem Katalog der zweiten Vente (von 1787) findet sich die Väterliche Ermahnung von Terburg verzeichnet, 19 Bilder von Peters selber, ein Plafondgemälde von Eustache Lesueur, ferner Bilder von späteren Italienern, zeitgenössischen Franzosen usw. —

Einen interessanten Beitrag zum Bilde des Sammlers Peters liefert auch ein handschriftlicher Katalog, den die Bibliothèque Nationale aufbewahrt (13 Blatt in-fol.), und der auf dem Titel genannt wird: «Catalogue de l'Oeuvre de Rembrandt, acquis pour le Roy du Sieur Peters; Par ordre de Mgr. le Baron de Breteuil, Ministre et sécrétaire d'Etat, Deposé par M. Le Noir, Conseiller d'Etat, Grand Maître de la Bibliothèque de S. M^{té}, ez mains du Sieur Joly, Garde du Cabinet des Estampes Royaux, Le 13 Avril 1784.» Es folgen noch auf der Titelseite einige Auslassungen über die Unsicherheit in der Taxation der Rembrandtschen Radierungen, und sodann die Notiz, daß diese aus 736 Blatt bestehende Peterssche Sammlung tatsächlich im April 1784 angekauft worden sei für 24000 Livres. Auf dem zweiten Blatte dieses Kataloges steht, in anderer Handschrift, noch: daß Peters, «der berühmte Miniaturmaler», mehr als 30 Jahre darauf verwandt habe, um diese seine Rembrandt-Kollektion zusammenzubringen; und daß er zu Protokoll gebe, mehr als 20000 Livres dafür angelegt zu haben, «en differens voyages en flandre et hollande et à toutes les ventes qui se sont faites à Paris, jusques au moment de sa Cession». Er habe mit dem Hof in Wien über diesen Verkauf bereits in Unterhandlung gestanden und habe beinahe abgeschlossen gehabt um den Preis von 20000 Livres; habe schließlich aber abgelehnt, seine Sammlung nach Wien zu

geben; und vermöge seiner Liebe zu Frankreich, das seit 40 Jahren sein «Adoptiv-Vaterland» sei, habe ihn der Wunsch geleitet, seine Sammlung in die Hände des Königs von Frankreich zu legen, damit er (P.) selber immer die Möglichkeit und Freude haben könne, diese Schätze einmal wiederzusehen, die er mit so unendlicher Mühe und Schwierigkeit zusammengebracht. — Minder interessant als dieser Katalog ist ein zweiter (ebenfalls handschriftlich), den auch die Bibliothèque Nationale besitzt, und in dem die Radierungen Rembrandts, soweit sie Beringhem und Peters verzeichnen und ordnen, angeführt sind; mit allerlei Hinweisen auf Gersain und Bartsch, und auch wieder mit der Hervorhebung der unica und Varianten, durch die aus dem Petersschen Besitze das Cabinet des Estampes du Roy bereichert worden sei. —

Aber aus alledem sieht man, daß Peters sich eben nicht ausschließlich als produktiver Künstler fühlte, sondern auch mit Erfolg und in größerem Umfange als Kunsthändler betätigte. Damit zugleich wird denn auch, es geht wohl nicht anders, in gewissen Dingen sein Gewissen ziemlich weit. Wenn er Rembrands Radierung von 1633, «Die hl. Familie auf der Flucht nach Aegypten» (B. 52), genau in denselben Maßen nur von der Gegenseite sticht, ohne jedwede Bezeichnung seiner eigenen Tätigkeit dabei — so ist das wohl kaum als «Uebung der Hand» aufzufassen, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach zur Kompletierung seiner Rembrandt-Sammlung geschehen, vielleicht zur Ausbeutung eines gut gehenden Artikels. Schlimmer, und jedenfalls nicht milder denn als Fälschung zu bezeichnen, ist ein anderes: «Alte Frau nachdenkend», bez. Rembrandt 1634 (B. 346), ist ein von Peters aus B. 343 und B. 352 zusammengestelltes Blatt, ist eine kunsthändlerisch lukrative Fälschung, bestimmt für die «Abrundung» der oben gerühmten «collection unique». — Nun, die Nachgeborenen haben's leicht, so etwas dem Fälscher anzukreiden; die Zeitgenossen des industriösen Rembrandt-Vervollständigers freilich

verdienten's, wenn sie an dies Blatt glaubten, nicht anders: die Radierung ist ziemlich geistlos und roh, Rembrandts durchaus unwürdig. —

Indessen, ein Geschäftsmann war Herr Peters — darauf deutet auch noch manches Andere. So veranstaltete er mit seinem Freunde Antoine de Marcenay de Ghuy — (1724 bis 1811) «homme du monde, mais libertin et mauvais sujet» — im Jahre 1776 eine moderne Kunstausstellung, die so eine Art von Sezession bedeutete und wert ist, hier etwas näher betrachtet zu werden. Sie wurde eröffnet wenige Monate nach der Unterdrückung der Akademie Saint-Luc und zu dem ausgesprochenen Zweck: «die Künstler von dem harten Joche der königlichen Akademie zu befreien». Die Veranstaltung fand statt in einem eigens eingerichteten Teile des Colisée — dem sog. «Salon des Grâces» —, und sie wurde Gegenstand von Kritiken, die uns heutzutage, wo das Ausstellungswesen so weit entwickelt und bedeutungsvoll geworden ist für Künstler und Publikum — höchst antiquiert anmuten. Da läßt sich z. B. ein Zeitgenosse (Bachaumont) also vernehmen: «Les régisseurs du Colisée, viennent d'employer une nouvelle ressource pour attirer le public chez eux. L'un d'eux a fait disposer au dessus du vestibule de l'entrée principale de ce spectacle un salon où l'on expose les ouvrages nouveaux de peinture, sculpture, gravure et dessin de tout genre . . . .» Und ein wenig später: «L'exposition des tableaux au Colisée annoncée a lieu effectivement: elle se fait même avec appareil; il y a un catalogue en règle contenant plus de 300 n^{os}. On se doute bien cependant qu'il n'y a que des peintres de Sait-Luc qui se soient prêtés à cette charlatanerie des directeurs du lieu.» Aber das Unternehmen fand doch nicht nur solch übelwollende und kurzsichtige Kritik (und die Bezeichnung charlatanerie), sondern es heißt von der Ausstellung ein andermal: «Elle est la première tentative en date dans notre pays et il y a lieu de feliciter Marcenay et de Peters de l'avoir organisée»; und nach einiger

Zeit noch schlug sie Wellen bis in die Heimat des einen Regisseurs: Im Jahre 1778 erscheint im «Kölnischen Literarischen Wochenblatt» eine Notiz über die Veranstaltung im Coliséé, und bei der Gelegenheit heißt es da, in billigem lokalpatriotischen Stolze: «Dieser Hr de Peters ist ein Kölnischgebohrener und machet unserer Stadt in Frankreich vorzügliche Ehre. Er malt treflich in Miniatur und Oel, und bereits besitzen wir Original-Kupferstiche nach ihm. Sollten wir nicht stolz auf diesen unsern Mitbürger seyn, der es dem Auslande thätlich zeiget: daß Köln, welches einen Rubens hervorbrachte [!], eben noch nicht so verartet sey?» — Auch beim Pariser Publikum fand die Ausstellung Beifall, und es fehlte ihr nicht an materiellem Erfolg; aber von dem ursprünglich bestehenden Plan, sie alljährlich zu wiederholen, mußte Abstand genommen werden: schon im nächsten Jahre wurde sie durch den Staatsrat — der wohl für seine eigenen Zuchthühner, die Akademiker, fürchtete — unterdrückt.

Peters, der im Colisée 1776 mit 22 Werken vertreten war, beteiligte sich später, seit dem Jahre 1779, an einem anderen Ausstellungsunternehmen: dem sog. Salon de la Correspondance; hier hatte er im ersten Jahre 16 Werke zu zeigen, in den nächsten Ausstellungen (1780, 1781, 1782, 1783) noch einzelne Gemälde und zuletzt, im Jahre 1787, ein einziges. Gerade dieses Bild (eine Gouache «Intérieur d'une Blanchisseuse») brachte ihm gar noch eine poetische Verherrlichung[1]; es war dies Akrostichon:

> **P**eintre fameux, ô toi dont le génie
> **E**t les vertus et les talents
> **T**e font triompher de l'envie,
> **E**n paix coule tes jours; va, ne crains rien du temps,
> **R**edoute peu ses coups. Son impuissante rage
> **S**ur toi ne pourra rien . . . la gloire est ton partage.» —

[1] L'Année littéraire du 27 mars 1787.

Man sieht, 's ist mehr gut gemeint als gut gemacht, und nicht eben sehr gedankentief, was sich der begeisterte stud. jur. — ein solcher war der Verfasser, M. Champalle — da geleistet hat. —

Aber trotz dieser ruhmredigen Sprache lächelte dem also Besungenen — er wohnte 1787 in der Rue du Hasard No. 4 — schon nicht mehr wie ehedem die Sonne des Glücks; und die «Wut der Zeit» hatte sich doch nicht ohnmächtig erwiesen. Peters Wohlstand war nicht mehr unerschüttert: wie doch die zweimalige Auktion seiner Sammlungen und der Verkauf von Rembrandts œuvre gravé dartun. — Zunächst wären hier noch einige Familiennachrichten aus früheren Zeiten nachzuholen. Der Künstler, ganz zum Franzosen geworden, heiratete auch eine Französin; sie hieß, wie wir aus einem Stich Chevillets (nach A. de Peters' «L'Amour maternelle») erfahren: Elisabeth Gouel de Villebrune. Wir wissen sonst nicht allzuviel von ihr; sie erscheint als ausübende Künstlerin, d. h. als Kopistin: im Katalog der ersten Vente ihres Gatten (1779) ist ein Pastell «Junge Griechin» von ihrer Hand verzeichnet, nach Le Chevallier Meins. Außerdem kennen wir eigentlich nur noch den Tag ihrer Beerdigung: am 2. Mai 1785 wurde sie in der Pfarre S. Roch bestattet. —

Dieser Ehe entsprossen Kinder, und eine Nachkommin der ältesten Tochter lebt noch heute in Paris. Es gelang mir zwar, mit ihr in Verbindung zu treten, aber ebenso liebenswürdig wie bestimmt weigert sich die Dame, die sich zwar für ihren Vorfahren Peters interessiert, auch Stiche nach seinen Werken sammelt — die noch in ihrem Besitze befindlichen Erbstücke aus ihrer Familie der Oeffentlichkeit preiszugeben —, sodaß ich vermute, es sind dies eben «Andenken», nicht so sehr Kunstwerke von Bedeutung. Ferner hören wir noch von

einem Sohne. Merlo[1] weiß, ohne daß er seine Quelle namhaft macht (eine andere, handschriftliche Notiz gleichen Inhalts geht vermutlich auf ihn zurück), anzugeben: «Sein einziger Sohn, ein Wildfang, auf den er vergebens die Liebe zur Malerei fortzupflanzen versucht hatte, zog 1777 mit den französischen Hilfstruppen unter General Rochambeau nach Amerika, wo er wahrscheinlich auf dem Schlachtfelde umgekommen ist.»

Es blieb dies nicht der einzige Schicksalsschlag, der den alternden Künstler getroffen. Von dem Rückgang seiner Vermögensverhältnisse wurde bereits gesprochen. Die Zeiten hatten sich inzwischen geändert; das ancien régime ging seinem jähen Ende entgegen, und auch die Kunst des leichten heiteren Rokoko ward furchtbar in Mitleidenschaft gezogen. Schon 1784 war J. L. David mit seinen ersten großen Historienbildern hervorgetreten, den Horatiern und dem Brutus. Schnell folgten einander die Ereignisse, in der Welt- wie in der Kunstgeschichte, und die großen wie die kleinen Meister dieser hatten die Härte jener zu spüren, soweit sie noch, sich selbst überlebend, in die neue Zeit hineinragten. Der bedeutendste aller jüngeren Rokokomaler, Fragonard, der stärkste zugleich, lebte am längsten, er überdauerte die Revolution und erlebte noch das Kaiserreich, zwar verarmt und vergessen, aber nicht vergrämt und verhärmt; er trug das Schicksal, dem auch er zum Opfer fallen mußte, mit liebenswürdiger Gelassenheit, und man bewundert diese unerschütterliche Natur, diesen Greis mit dem

---

[1] In seinem durchschossenen Handexemplar der «Kölnischen Künstler», mit eingeklebten Korrekturabzügen, handschriftlichen Zusätzen etc.; auf dem Titel bez.: Vom Verfasser umgearbeitet, verbessert und vermehrt, Köln 1880.

immer noch zärtlichen Jünglingsherzen, der schließlich, 74 Jahre alt geworden, noch nicht an Altersschwäche sterben wollte, sondern an einer Portion Eis, das er an einem heißen Augusttage auf dem Boulevard genossen, sich den Tod holte. Da war sodann, fast ebenso lange lebend, Greuze: er war — wohl eingedenk der platten Mahnung Diderots — immer «moralisch» geblieben, pflegte in seinen Bildern immer weiter seine heimlichen Lüstchen, bis man sie nicht mehr sehen wollte, und bis er, jammernd über der Zeiten Verderbnis, längst ein lebend Toter, verschwand. Und, um noch einen Dritten zu nennen, der auch in Peters' Leben und Kunst eine Rolle spielte, und der auch in die neue Zeit hineinlebte: J. G. Wille — es ist eine Freude zu sehen, wie er sich mit dem Geschick abfindet. «Au milieu des évènements qui se précipitent, les graveurs [W. und sein Kreis] n'ont guère le cœur à la besogne. L'histoire et le spectacle sont dans la rue et c'est là que l'on passe une bonne partie de son temps.» Diese Leute um Wille, tatsächlich «furieux rococotiers», fühlen sich als Zeitgenossen großer Ereignisse, und sie versäumen nicht, alles Erreichbare anzusehen, auch die Straßenkämpfe, auch die Guillotine .... Und Peters? Er verschwindet fast gänzlich. Die Revolution verscheucht ihn aus Paris, und dann kehrt er, völlig verarmt und vergessen, in seine Vaterstadt zurück, «wo ihn der Tod auf dem Lager des Elends antraf» (Merlo), «wo er Hungers starb» (wie ein anderer Biograph sagt) — nun, das ist wohl etwas stark ausgedrückt, Bestimmtes wissen wir nicht mehr von dem traurigen Ende dieses einst so glänzenden Lebens. Still und kaum bemerkt verläuft es im Hause der Schwester, der der Künstler einst, in glücklichen Pariser Tagen, ein lustiges Firmenschild[1] entworfen hatte: für den Kunsthandel, den sie 1783 in der Zeitung[2] annonciert. In diesem Hause, Sternengasse 6080,

---

[1] Reichs-Oberpostamts-Zeitung vom 9. Mai.
[2] Adreßbuch der Stadt Köln 1797, p. 228.

wo die Jungfer Anna Gertrud noch 1797[1] wohnt und «in Mahlerei» handelt, starb Anton de Peters. Das oben bereits zitierte Sterberegister der Petripfarre, von 1795, gibt als «dies obitus» den 6., als «d. sepulturae» den 8. Oktober an; außerdem einige, wie oben festgestellt wurde, irrige Vermerke: daß der «viduus Wilhelm Anton Peters 72 Jahre alt» geworden sei; und am Ende steht, gar kläglich und kümmerlich: «cum 6 cand[elis]».

---

[1] Ganz kürzlich und zufällig, d. h. beim Sichten noch ungeordneter Handzeichnungen des Kölner Kupferstichkabinets, ist A. Lindner ein hübscher Fund gelungen: den Entwurf zu dem Firmenschilde zu entdecken, den Peters (in Paris?) für das Geschäft der Schwester gezeichnet hat — ein Analogon also zu dem berühmten Firmenschilde, das Watteau für seinen Freund, den Kunsthändler Gersaint, gemalt. Das Blatt von Peters ist eine flotte, in Sepia lavierte Federzeichnung (Format 51 : 52 cm); ob das Schild je ausgeführt worden, ist unbekannt.

«A l'Ecusson de France» heißt die Firma; um das Lilienwappen sind 19 niedliche Putten gruppiert, die eine große Mappe mit Kupferstichen und Zeichnungen betrachten, auf allerlei Instrumenten musizieren und außerdem noch — das Putzige an dieser vielseitigen Firma — sich alkoholischen Genüssen hingeben. Unter der Zeichnung besagt dann noch ein Text das Nähere: «Im französischen Schild kauft und verkauft man Mahlerey, Zeignungen, Kupferstiche von allen Zorten und Länder alte und neue umb ein billigen Preiß, alß auch verschiedene neue Musikalien sowol für allerley Instrumenten alß für die Stimme auch verkauffet man feine französche Liqueren; pinseln und allerley Sachen so daß zeignen und mahlen angehet und feine Siegelwaren.»

Vor Drucklegung dieser Arbeit wurde von Dr. A. Lindner eine Mappe «Handzeichnungen Alter Meister» (nach Originalen im Wallraf-Richartz-Museum) herausgegeben: 25 Lichtdrucktafeln, von denen 4 dem hier behandelten Künstler gewidmet sind; eine von diesen zeigt das oben besprochene Firmenschild, eine andere ein gutes Beispiel für die kleinen, in Rötel ausgeführten Volkstypen und Genreskizzen.

II.

KRITISCH-ÄSTHETISCHER TEIL

Es wäre nunmehr an der Zeit, nachdem das Milieu skizziert und die äußeren Lebensumstände des Anton de Peters, ihre Einfügung in jenes, klargelegt worden sind — eine ästhetische Gruppierung und Bewertung von des Künstlers œuvre zu versuchen. Die Berechtigung solchen Tuns, d. h. einer ausführlichen Analyse, zugleich auch dessen Grenzen, wurden in der Einleitung schon angedeutet. Im Laufe der Untersuchung wird die Qualität Dessen, was Peters — einst neben so vielen flammenden Sonnen noch ein leuchtender Stern — geschaffen hat, klar zu Tage treten müssen. Die Hindernisse, die sich entgegenstellen, liegen nicht, wie sonst so häufig bei der Behandlung vergangener Kunst, darin, daß die Sprache eine wesentlich von der unseren verschiedene wäre, will sagen, daß strenger gebundene Formen und beschränkte Ausdrucksmöglichkeiten, etwa technischer Art, oder unzureichende Naturbeobachtung und -kenntnis (z. B. in Perspektive oder Anatomie) dem Verständnis und Genusse hinderlich würden, — die Pastelle und Kohlezeichnungen sind zum größten Teil auch dem Heutigen schmackbar: da sie «schön» sind und alle Mittel beherrschen — aber bei den Gemälden und erst recht

den Miniaturen häufen sich alsbald die Schwierigkeiten; beginnend schon bei der Auffindung, sich mehrend bei der fraglosen Zuweisung. Erstlich sind diese Werke, die gern unter anderen Namen gehen, dem einen oder anderen der berühmteren Zeitgenossen zugeschrieben werden, zum größten Teil in französischen, hauptsächlich wohl Pariser, Privatbesitz übergegangen und vorab verschollen; die Miniaturen zudem auch meist vom Künstler nicht signiert; beide Gattungen, Miniaturen wie Gemälde, darum so schwer zu erkennen und auf diesen Künstler zu identifizieren, weil in ihnen nicht eine starke, einzige uud scharf gegen alle anderen abgesetzte Künstlerpersönlichkeit zum Ausdruck kommt, sondern das Wollen einer ganzen Zeit aus ihnen tönt, eine Stilsprache, die stärker ist, als das Organ des Einzelnen.

Von den ausgeführten Gemälden — deren Zahl, wie aus den literarischen Nachrichten und den erhaltenen Studien und Entwürfen hervorgeht, nicht klein gewesen sein kann — wird die vorliegende Darstellung also ziemlich absehen müssen: darf sie auch, da dieselben gerade das künstlerisch Schwächste sind, wie die immerhin anzuziehenden einzelnen Proben dartun. Hingegen wird der Katalog der von und nach Peters gestochenen und radierten Blätter zwar klein, aber vollständig sein. Doch das Hauptmaterial für die Erkenntnis und analytische Betrachtung gibt das zeichnerische Werk, mehrere hundert Studienblätter in Kohle, Kreide usw., dazu Pastelle und Aquarelle, jene Arbeiten also, die, wie einleitend bemerkt wurde, in den Besitz des Kölner Kupferstichkabinets gekommen sind. Von ihnen wird die Darstellung ihren Ausgang zu nehmen haben.

An Reiz verliert das Thema durch solche Beschränkung wahrlich nicht. Lehr- und genußreicher, weil im Reinkünstlerischen tiefer schürfend, ist gewiß — das hat man längst erkannt und feineren Geistern [1] oft genug nachgesprochen — den

---

[1] Vgl. z. B. Schopenhauer, W. a. W. u. V., II. Band, Kap. 34 («Ueber das innere Wesen der Kunst»).

Künstler beim Schaffen zu beobachten, als sein Geschaffenes zu betrachten. Ja, die Arbeit ist delikater, intimer, dem Künstler gewissermaßen dahin nachzugehen, wo er sich allein glaubt mit seiner Muse, ihn bei den Arbeiten zu belauschen, die er nicht in irgend welchem Auftrag, unter irgend einem Zwang schafft, sondern die er nur für sich selber, zur eigenen Freude, zur Uebung seines Auges und seiner Hand, aus irgend einem künstlerischen Interesse, erstehen läßt. Man dringt in die Psyche eines Künstlers (die immer, auch wo es nicht die eines Rembrandt ist, interessant bleibt) tiefer ein, wenn man auf leisen Sohlen dem Entstehenden nachschleicht, als wenn man seine Werke als fertige Objekte vornimmt und mit ihnen nach irgend einer Richtung hin operiert, sei es nach der formalistischen, sei's nach der historischen Seite hin (nämlich den Entstehungsbedingungen, der Einordnung, Gliederung). Diderot drückt das einmal[1] sehr gut so aus: «Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un beau tableau? c'est qu'il y a plus de vie et moins de forme. A mesure qu'on introduit les formes, la vie disparaît .... L'esquisse ne nous attache peut-être si fort, que parcequ'étant indéterminée, elle laisse plus de liberté à notre imagination, qui y voit tout ce qu'il lui plaît.» —

An ein Werden, an ein Reifen des Künstlertums hat man natürlich auch bei Peters zu denken, auch die leichteste Begabung, auch der Sohn einer reifen Kunstepoche muß das Ererbte erwerben um es zu besitzen. Aber wie das bei einem Talent dieser Art, das in einer solchen Zeit geboren und groß wurde, zu sein pflegt, kaum anders sein kann: von einer eigentlichen «Entwickelung» ist wenig oder nichts zu spüren. Es gibt innerhalb des Peters'schen Oeuvre's bessere und schlechtere Sachen, sie unterscheiden sich der Qualität, aber nicht der zeitlichen Ausreifung nach voneinander. Da existiert ein,

---

[1] Im «Salon» von 1767.

zweifellos echtes, Skizzenbuch von ihm [1]), das nicht (wie heutzutage das Skizzenbuch eines Malers aussehen würde) flüchtige Impressionen geschauter Naturstücke, Notizen von allerlei Stimmungen (oder wie ein moderner Meister tun würde: Licht- und Bewegungseindrücke), sowie Detailstudien allerlei Art, etwa des menschlichen Körpers, enthält - sondern saubere, mit spitzem Blei gezeichnete Bildkompositionen nach klassischen Meistern, die dem jungen Mann in Paris aufgestoßen sein mögen. Man erkennt z. B. eine Nachzeichnung von Raffael's Erzengel Michael (im Louvre), sowie nach einigen anderen italienischen Cinquecentisten, auch eine Gruppe aus dem Hundertguldenblatt Rembrandt's. Kurzum, es enthält lauter solche Sachen, wie sie ein reifer Künstler anzufertigen nicht mehr für der Mühe wert halten würde — es ist sonach, ich sagt'es schon, ein Skizzen- und Studienbuch des jungen Peters. Und darin, das Interessanteste, das Auffällige: die gleiche Sicherheit der Strichführung, hier schon, wie später, beim ersten Ansetzen des Stiftes, der fast ohne alle pentimenti arbeitet.

Das Fehlen dieser letzteren, oder doch ihre Seltenheit, bleibt charakteristisch auch für den späteren Peters, d. h. für seine vor der Natur selber aufgenommenen Studien, etwa die Akte in mehr oder minder komplizierten Bewegungen — wird hierbei jedoch verständlicher (wenn auch nicht wertloser) dadurch, daß der Künstler, wie einige Blätter noch erkennen lassen, die Konturen mit dem Wischer vorzeichnete. Ebenso, wie er auf Aquarellen gelegentlich die mit Blei vorgezeichneten Umrisse der Figuren erkennen läßt. — Ueber das Technische seiner Zeichnungen im allgemeinen, bei den in Kohle mit saftigem Zuge geführten, und bei den mehr Zurückhaltung

---

[1] Aus dem Besitze des Zeichenlehrers Schaum (Limburg) in den des Dr. Lindner übergegangen; 54 Blatt, klein 8⁰, leider von späterer Kinder- und Narrenhand vielfach verschmiert.

im Strich heischenden Kreidezeichnungen, wäre noch zu bemerken, daß sie, malerisch gehalten, vorwiegend nur mit Umrißlinien arbeiten; so zwar, daß dicke und dünne Striche unmittelbar aufeinander stoßen, oder daß der Strich anschwillt und wieder dünner rinnt; ferner daß der Zusammenhang stellenweise ganz fehlt, und die Binnenzeichnung aus einem lockeren Gewebe ganz breit und weich gesetzter Striche besteht, als welche gelegentlich auch unter dem Wischer ganz in der Modellierung aufgehen, ganz zu Farbennüancen werden.

Was nun die Typik der Figuren angeht, so ist alsbald ersichtlich das Schulverhältnis zu Greuze. Zu dieser bourgeoisen und heuchlerisch-tugendhaften Note kommt dann ein starker Einschlag Fragonard'scher Grazie, Eleganz und Pikanterie. Die Menschen sind nicht tief, aber charmant; weniger charakteristisch, als liebenswürdig; sie sind zierlich und elegant, häufig genug nichts anderes als puppenhaft, und oft genug, allzu oft, sieht man das Vorbild: die sentimentale Puppe Greuze's. Scharfe Individualisierung fehlt im großen und ganzen (von köstlichen Ausnahmen abgesehen!), die Frauen gelingen auch Peters am besten, desgl. die Kinder; besser als die Männer, die eigentlich alle keine Männer sind, sondern die man Herrchen nennen möchte. — Der Gesichtstypus der Frauen ist nicht so sehr ein schöner, den Anforderungen höherer (gar klassischer) Schönheit entsprechend, als vielmehr niedlich, zierlich, anmutig, pikant; die Augen sind groß und lachend, schelmisch oder feurig; die Nase in der Regel ein bischen vulgär, unten etwas zu breit und «flügelnd»; der Mund anmutig, aber sehr oft schematisch, gekräuselt; das Lächeln bald verliebt, bald weltschmerzlich. — Im Kopfputz lassen sich drei Arten der Aufmachung unterscheiden: bei den sozu-

sagen offiziellen Porträts, bei vornehmen und vornehm sein wollenden Damen – eine Lockenfrisur, vielfach geringelt, mit Bändern, Blumen oder Perlenschnüren durchflochten; sonst tragen die Frauen und Mädchen entweder eine bourgeoise, etwas spießbürgerliche, Haube, oder die kokette Frisur à la chinoise (d. h. die Haare aus der Stirn nach rückwärts gestrichen und auf dem Scheitel zu hohem Knoten zusammengebunden) — also die typische Frisur der Frauen bei Chodowiecky[1], Greuze und Fragonard. Was die Figur der Frauen und Mädchen angeht, so sind sie zwar im allgemeinen, außer wo es sich um besonders «feine» Damen handelt, minder zierlich, schmächtig, grazil und zerbrechlich, als man's bei Fragonard gewohnt ist; vielmehr derber, gesunder, man kann sagen: in ein gröberes Idiom übertragen; sie haben etwas Bürgerlich-Behäbiges, das sie dem Greuze'schen Typus näher rückt; tragen übrigens, wenn's nicht eben «Bäuerinnen» sind, alle den Reifrock und weiten Miederausschnitt. — Auch die Herren — mit glattem Gesicht, gepuderter Zopfperücke, Kniehosen und Galanteriedegen – sind weniger zierlich, als im allgemeinen bei den gleichzeitigen Franzosen und stehen, wo's sich nicht gerade um kokette flaneurs handelt, sogar recht fest auf den Beinen: wie bei Chardin, dessen Bilder in der Galerie Liechtenstein hier zum Vergleich heranzuziehen wären. —

Ueber die weiblichen Aktzeichnungen, die uns in besonders großer Zahl erhalten sind, und die der Künstler mit besonderer Liebe ausgeführt zu haben scheint, wäre ein Wort für sich zu sagen. Manche von diesen Blättern, auch den bloß mit den Mitteln des Schwarz und Weiß arbeitenden, gewinnen eine außerordentliche Farbigkeit, andere sind vornehmlich ausgezeichnet durch die Illusion der plastischen Rundung. Besonders den Rötelzeichnungen eignet eine entzückende Ueberzeugungs-

---

[1] Vgl. die gestochene Tafel «Coëffures de Berlin». Modekupfer zum Göttinger Taschenkalender 1778. E. 195.

kraft in Hinsicht auf die «Malerei» des Fleisches, zumal des weiblichen Körpers. — Zarte Molltöne erklingen auf einmal auch in Peters' Sphären. Nervöse Hände in Einzelstudien erscheinen, rosige Finger, sanft schwellende Arme und Beine, und die Rundungen der Hüfte in schmelzender Anmut. Unermüdlich sind sein Stift und seine Phantasie in der Abwandlung dieses Themas der femme nue; etwa ein halbes Hundert solcher Blätter sind in Köln erhalten, ungerechnet die kleinen Bewegungsstudien und ungerechnet die zahlreichen, z. T. ganz köstlichen, Einzel-Arme, -Hände und -Beine. Auch Peters war eben der Meinung, «des Weibes Leib sei ein Gedicht», und er wollte dessen Strophen und Verse, Reime und Rhythmen meistern lernen, wie seine bewunderten Vorbilder, die Boucher und Fragonard. Ob er's so weit darin gebracht hat wie diese, die bezeugtermaßen nach den Studien der Jugend späterhin keines Modells mehr bedurften, und doch wieder, wenn auch zuweilen etwas schematisch, ihren Lieblingsgegenstand spielend, wie jonglierend, in allen möglichen (manchmal auch unmöglichen) Posen immer neu schufen — das mag dahinstehen; jedenfalls, brilliert hat auch Peters in diesem Thema, dem er so viel Liebe und Fleiß gewidmet! Durch die legere, ganz zwang- und mühelose Modellierung durch den sicher auf das Papier aufsetzenden, leicht, wie spielend, darüber hingleitenden Stift und durch die zarten rosigen Töne des Materials wird diese leichte Anmut und Grazie, das Anschmiegende, Wohlige, häufig Wollüstige, dieser Glieder erzeugt, die «gloire d'un corps de femme nue». Hier ist man mehr denn je versucht, den sensiblen Poeten Goncourts zu lauschen — und diese mühelose Arbeit wird zum Genuß! — Sie freilich, die illustren Kenner und Verherrlicher der Frau im XVIII[e] (das sie «das französische Jahrhundert par excellence» nennen), sie besprechen nur, und preisen, die französchen Künstler[1], aber für die

[1] Edmond et Jules de Goncourt «L'Art au dix-huitième siècle». Paris 1874.

besten Sachen auch unseres Peters gilt ihr Hymnus. «Quoi de plus charmant que ces académies de femmes de Boucher? elles amusent, elles provoquent, elles chatouillent le regard!» Auch bei Peters ist nicht Alles so ganz absichtslos, auch bei ihm kann man von einer «atmosphère de volupté» sprechen und von einem, oft vollendeten, «poëme de la nudité agaçante» — aber es ist eine «décadence délicieuse», und in ihr sind auch die meisterlichen Zeichnungen des Anton de Peters ein froher und lichter Anblick.

Alle Techniken sind vertreten: außer den mit spitzem Blei und den mit breiter Kreide oder Kohle gezeichneten Blättern (wovon oben gesprochen wurde) gibt es eine große Anzahl Studien (z. T. ausstellungsreife und tatsächlich ausgestellte) in Rötel und alle Verbindungen dieser Materialien; ferner Feder- und Pinsel-(Sepia-)Zeichnungen, letztere manchmal mit Blei vorgezeichnet; dann Blätter, die gewischt, weiß gehöht, durch leichte Touchen (rosa, gelb, hellgrün und himmelblau) interessant, durch Verwendung verschiedenfarbiger Gründe (blaues oder braunes Papier neben weißem und tonnigem) abwechslungsreich gemacht sind, sowie eigentliche Aquarelle und Pastelle; von den Oelgemälden wird unten noch für sich zu reden sein. —

Was die Stoffe anlangt, so sei deren Vielseitigkeit hier nur angedeutet. Unter den der biblischen Geschichte entnommenen Themen findet sich zwar eine Skizze zu einer Kreuzigung Christi, auch ein Henker mit dem Haupte des Täufers; aber sonst sind die heiteren leichten und sinnlich-schönen Szenen aus dem Neuen Testament bevorzugt: etwa die Anbetung der Hirten, oder der Könige, oder die Bergpredigt, die büßende Maria Magdalena, höchstens noch die Auferweckung der Tabitha. Aus dem Alten Testament z. B. die Susanna mit den beiden Alten, nicht ohne einige gewollte Pikanterie. Breiter behandelt, und dem Künstler offenbar behaglicher, ist das Gebiet der Mythologie: Nymphen werden von Satyrn beschlichen (und der ersteren Posen sind nicht absichtslos

möglichst herausfordernd gewählt[1]) oder Jupiter naht als Satyr der Antiope (hier ist bei aller Vereinfachung der Mittel ein Höchstes an plastischer Bildung des Rückenaktes erreicht), oder Nymphen in allerlei reizenden Attituden bekränzen eine Panherme, tollen ein andermal ausgelassen in bakchischem Kreise. Wenn sie baden, so gehört eine solche Darstellung halb in das Gebiet des Mythologischen, halb schon in das des Genrehaften; die ideale Nacktheit freilich wird auch hier immer gleich zum deshabillé. Und zur Erhöhung des pikanten Reizes lassen ja die französischen Künstler die galanten Frauen gern im Hemde baden: so schon C. J. Vernet (Louvre Nr. 921), so auch Peters, so in neuerer Zeit Manet («Déjeuner sur l'herbe»). Sehr beliebt ist ein auch bei den übrigen «Frivolen» oft wiederkehrendes Motiv, das bei Badeszenen verwandt wird: die sitzende Nymphe, die ein Bein hochgezogen und dessen Fuß auf das andere Knie gelegt hat, während die Hände irgendwie mit dem übergeschlagenen Fuß beschäftigt sind, etwa ihn abtrocknend, oder einen Strumpf anziehend oder dergl. Das Motiv geht auf Boucher zurück (Stich von Larmessin). — Andere mythologische Themen bei Peters: Apollo im Sonnenwagen erscheint seinen auf dem Helikon gelagerten Musen; Poseidon fährt im Triumph über seine Fluten; Venus erscheint in verführerischer Grazie ihrem schmiedenden Gemahl. Vereinzelt taucht auch wohl eine kriegerische Szene auf, und dann wieder ein großmächtiger Türke zu Pferde, und die Römerjünglinge rauben die sabinischen Weiber. — Interessanter ist eine mythologische Szene von sehr schöner, schwungvoller und gut geschlossener Komposition, doch unklarer Bedeutung: ein würdiger Greis sitzt neben einem Jüngling und einer königlichen Frau, umgeben von einer Anzahl lagernder Mädchenfiguren in vielfach variierten, zwanglosen und doch edlen

---

[1] Zum Vergleich heranzuziehen die Zeichnung Bouchers, nach einer Skulptur von St.-Non.

Posen[1]; dies Sujet muß den Künstler wohl länger beschäftigt haben — die Idee eines Theatervorhangs oder überhaupt einer mehr dekorativen Arbeit scheint vorzuliegen — denn er hat die ganze Komposition nicht nur, in zwei sehr fein ausgeführten Federzeichnungen, sondern auch die einzelnen Figuren in einer Reihe von Aktzeichnungen gebildet.

Einem offiziellen Auftrag scheint ein anderes, sehr figurenreiches Blatt als Vorstudie gedient zu haben (Feder mit einigen Aquarellfarben), das in einer Reihe von Beischriften unter der Zeichnung angibt: «La scène se passe dans la gallerie de Choisie le Roy», und die den einzelnen Damen und Herren beigeschriebenen Ziffern erläutert: le Roy défunt, le Roy actuel, le Dauphin, la Dauphine, Madame Louise, etc. Leider hat sich weder im Material des Louvre, noch auch in Versailles und im Musée Condé feststellen lassen, ob diese Komposition zur Ausführung gekommen ist, ob das Bild vielleicht in der Revolutionszeit untergegangen oder in die Provinz verschleppt worden ist; möglich ja auch, daß es von vornherein für diese bestimmt gewesen[2]. Man sieht jedenfalls — was auch aus einem anderen, später in anderem Zusammenhange noch anzuführenden factum hervorgeht —, daß Peters zum Hofe, zu offiziellen Kreisen am Hofe Ludwigs XVI. in Beziehung getreten

---

[1] Eine ähnliche Komposition gibt es übrigens auch bei anderen Meistern der Zeit: zunächst bei dem etwas älteren Raoux (cf. Louvre Nr. 764), dann auf einer außerordentlich feinen Bisterzeichnung, vielleicht noch flüssiger und graziöser, von Ch. Eisen (ehem. Kollektion Goncourt); Komposition und figurale Motive sind auch die gleichen, wie bei Peters, auf dem Stich «Sitzender Greis im Kreise von sechs Jungfrauen», von Queverdo.

[2] Als Analogon möchte anzuziehen sein ein der Bibl. Nat. befindlicher Kupferstich von Larmessin, nach Watteau; man sieht eine ganz ähnliche Szene und Komposition, nur ist hier Ludwig XIV. und sein Söhnchen (der spätere Vater des XV.) dargestellt.

und von ihnen mit Aufträgen bedacht worden ist. Und man sieht auch aus dieser Tatsache wieder — abgesehen von den oben beigebrachten biographischen Daten —, welchen Ansehens er zu gewissen Zeiten genoß. Ein anderes, allerdings minder beweiskräftiges Beispiel eines solchen offiziellen Auftrages scheint in einer Federzeichnung vorzuliegen, die in Auffassung und Komposition auf ein Gemälde von Mignard (Louvre Nr. 638) zurückgehend, wohl den Entwurf zu einem mehrere Personen des Hofstaates darstellenden Gemälde bedeutet. — Auch rein oder teilweis geschichtliche Stoffe fehlen in diesem reichen œuvre nicht, ebensowenig Allegorien; Beispiele: S. Tarquinius und Lucretia, Tod der Kleopatra; eine Gerichtsszene (oder Verherrlichung der «Eloquence»), eine Caritas usw.

Dann wäre ein Wort zu sagen von der großen Anzahl der Peters'schen Landschaftsstudien. Sie zeigen sich zumeist in einem mehr holländischen als französischen Stil gehalten, sind klein, vielfach kleinlich, gesehen und von penibler Mache, anmutig im Motiv: Felder mit kleinen Staffagefiguren, rastende oder tanzende Bauern, Vieh an der Tränke, Jäger — man sieht, es sind holländische Sujets[1]. — Dann Wasserläufe mit Wäscherinnen oder angelnden Mädchen; häufig auch kehrt ein ruinöses, in allem Detail durchgezeichnetes Gemäuer wieder. Uebrigens gibt es auch, was wohl weniger bekannt ist, von Fragonard eine Anzahl solcher fein ausgeführten Landschaftsstudien (die zum größeren Teil seiner italienischen Reise ihre Entstehung verdanken); z. B. finden sich dergleichen Stücke im Louvre und im Museum zu Besançon. Diese Blätter von Peters sind teils komponierte Landschaften, teils aber auch vor der Natur gezeichnete Veduten. Zu den letzteren gehört z. B. eine Ansicht von Montmorency (bei Paris), dessen waldige An-

---

[1] Die auch sonst beliebt waren; die des Teniers z. B. hat Le Bas gestochen.

höhen über dem heutigen Enghien liegen, dem wegen seiner Eleganz und seiner Spielhöllen beliebten Luxusbadeorte. Die bäuerlichen Typen in solchen Landschaften, kleine Einzelfigürchen oder Gruppen, mit oder ohne landschaftlichen oder sonstigen Hintergrund, und meist in Rötel gezeichnet, gehören übrigens zum Besten, was Peters in diesem Genre gemacht hat[1]. — Auch Pflanzen und Tiere aller Art hat er gezeichnet, am besten das Rind und das modische Bologneser Hündchen; doch aber mißrät ihm manches der Art, auch in ausgeführten Gemälden, selbst die gewöhnlichen Haustiere wie Hund und Katze; merkwürdig genug mutet's da an, wie ein Trost für unseren Künstler, daß auch größeren seiner Zeitgenossen dies so oft nicht gelang[2]. —

Den zweiten Hauptteil in Peters' Werk, ebenso wie in seinen ausgeführten Gemälden, so auch in den Zeichnungen, nehmen die Genre-Szenen aller Art ein. Kommt in jenen mythologisch-allegorischen Kompositionen mehr die galante, oder «frivole» Seite seiner Kunst zum Ausdruck — die auf die Abstammung von Boucher-Fragonard hinweist, — so auf den genreartigen mehr das Bürgerliche, das den bestimmenden Einfluß von Greuze verrät: eine Mischung von Hausbacken-Philiströsem mit einem gewisssen versteckt-pikanten, äußerlich sehr «anständigen», tugendhaften und «moralischen», in Wahrheit aber erst recht lüsternen Einschlag — besonders da erkenntlich, wo's sich um die Darstellung junger Mädchen handelt. «Car c'est là le raffinement de Greuze: il change en provoca-

---

[1] Sie kehren in gleicher Weise wieder auf Landschaftsstichen von Wille (Bibl. Nat.)

[2] Wie denn z. B. Bouchers Katze auf dem Bilde «Les caresses dangereuses» ein ganz jämmerlich verunglücktes Viech ist. Andere Tierstudien (Zeichnungen) von Boucher sind natürlich auch besser, so die Schafe und Ziegen, die Demarteau gestochen hat. Der's zu jener Zeit am besten konnte, freilich auch eine Spezialität daraus machte, war nebenbei bemerkt: Huet.

tion la simplicité et le négligé de la jeune fille». (Goncourt) — Zu der Gattung wirklich nur-bourgeoisen Charakters, mit dem kleinen Behagen der kleinen Leute, gehören die Entwürfe zu Bildern wie «Die gescholtenen Kinder»[1], «Der Guckkasten», «Der Gänsebraten»[2], «Die Gratulanten», «Die Kirmes» u. s. w. Auch die fadeste, völlig geist- und witzlose, «Genremalerei» (im Alt-Düsseldorfer Sinne) ist vertreten: z. B. in zwei Bildern, die als Pendants bezeichnet werden, auf dem einen ein alter Weißbart mit einer Cervelatwurst in der Hand — auf dem anderen ein junges Mädchen, das ihm zum Tausch für die Wurst Aprikosen bietet! — Andere Blätter führen uns hinüber zu den Porträts, zeigen eine Mischung von bildnismäßigen und genrehaften Zügen, wie die vielfach wiederkehrenden Mädchen mit Blumen oder Früchten, Büchern, Noten, besonders gern aber Vögeln. Auch Porträts im eigentlichen Sinne sind unter dem Studienmaterial deutlich zu erkennen, sauber ausgeführte und aquarellierte Skizzen, zuweilen mit Anklängen an die Bildauffassung des vorangegangenen «grand sévère siècle», etwa Lebrun's. Da wird z. B. eine Dame als Nymphe kostümiert (wie Nattier das liebte), oder als Diana, und dergleichen mehr. Hierher gehört auch die ziemlich große Zahl der kleinen Porträtentwürfe, offenbar für Miniaturen bestimmt und oft von vornherein sehr geschickt in das kleine Rund beziehungsweise Rechteck hineinkomponiert; z. B. eine am Tisch sitzende Dame mit Buch und Globus[3].

Das Gebiet aber, auf dem sich Peters mit besonderem Glücke und mit besonderer Vorliebe ergeht, ist das galante

---

[1] Das Gemälde, eine Gouache, war ausgestellt in der Exposition du Colisée, 1776.

[2] Dies kein authentischer Titel. Das Sujet, eine bürgerliche Familientafel — eine Schüssel wird aufgetragen, und die hungrigen Mäuler «blicken» erwartungsvoll — hat auch Greuze gegeben (Gemälde im Museum zu Montpellier).

[3] Im Salon de la Correspondance 1779 ausgestellt.

und erotische Genre, dem er seine Zuweisung zur Schule der «Frivolen» verdankt. Unerschöpflich ist er — allerdings, muß man sagen, doch minder geistreich, als ein Lavreince oder Fragonard — in der Erfindung amüsanter und etwas heikler Szenen. Oft genug wird auch ihm die zornige Verwünschung Diderots gegolten haben — wiewohl in dessen Salonberichten und in der Correspondance littéraire mit Grimm der Name Peters nicht vorkommt — mit der der moralisch bellende Kunstrichter die ihm mißliebigen Werke in die Trödelbude verstößt: «Au Pont Notre-Dame, chez Tremblin! Pourvu qu'il en veuille, car il est difficile». — Da vereinigt unser Peters Schäfer und Schäferin am Brunnen[1], ein anderes Liebespaar auf einer Bank, eine sehr amouröse Gesellschaft alter Herren und junger Damen in einem «Liebesgarten»; zeigt eine Köchin beim Fußbade, eine junge Dame, die auf die Einflüsterungen der alten Kupplerin horcht; zwei Freundinnen, die ihre Geheimnisse austauschen, oder ein billet-doux lesen; immer auf's neue kehren die Mädchen wieder, die ihr Mieder schließen oder losnesteln; immer wieder und immer anders ist das Röckchen hochgehoben, das Hemdchen verschoben. — Natürlich gibt es auch Szenen aus wirklich vornehmer Atmosphäre, edelste Geselligkeit, Musikpflege und dergl. — aber im allgemeinen ist die pikante Wirkung das Hauptziel des Strebens und der Hauptreiz des Geschaffenen. Und die Liebe — nicht sowohl als Leidenschaft, denn als Flirt — ist hier wie bei den Meistern Boucher und Fragonard, wie bei fast allen zeitgenössischen Kleinmeistern, den Kupferstechern zumal, das Hauptdarstellungsproblem. «La volupté c'est tout l'idéal . . .»

Wenn man nun nach den Leitmotiven fragt, die bei der Schaffung dieser so mannigfach verschiedenen Zeichnungen den Künstler bestimmt haben, so wären da zwei Klassen der-

---

[1] Der stürmische Liebhaber stammt von Boucher (Stich von Chedel).

selben zu unterscheiden. Die oben besprochenen Akte z. B. gehören wohl größtenteils zu denjenigen Werken, die er wirklich «aus Liebhaberei», nicht in der Absicht einer bestimmten Nutzbarmachung (als Studie für ein Bild) gefertigt hat, die also als «Handzeichnung» im eigentlichen, modernen Sinne anzusprechen wären, die um ihrer selbst willen da sind, als eine Art «Kunst für Künstler». Daneben erscheint dann die zweite Gruppe — quantitativ überlegen, freilich nicht an künstlerischem Reiz — als Studienmaterial zu Zwecken einer bestimmten Idee, eines konkreten Bildgedankens. Diese letzteren teils als fundamentierende Versuche, die ganze Komposition möglichst vollendet zu meistern, — teils als Einzelstudien, als Bausteine für ein dem Künstler fertig vorliegendes, in ihm ausgereiftes Bildschema.

Zuweilen sind uns nun sowohl das fertige Bild, wie auch die dazu gehörigen Studien noch erhalten. So z. B. in Köln ein Aquarell — man könnte es «die glückliche Mutter» nennen[1], oder, da sie von ihren drei minderjährigen Sprößlingen umgeben ist: «die Kleinkinderstube» — dazu befinden sich dann ebenhier nicht weniger als zehn sauber ausgeführte Einzelstudien, die nicht nur das Baby in der Wiege, oder den größeren Knaben[2] mit dem (übrigens wirklich schafsmäßig aussehenden) Hunde, oder die Wiege selbst usw. in genauen Aufnahmen behandeln — sondern auch das «Problem» der übereinander geschlagenen und mit reichem Faltenwurf bedeckten Beine der sitzenden Mutter in mehrfach variierten Abwandlungen geben. — Einer ebenso ausführlichen, freilich an

---

1 Boucher hat dies Motiv mehrfach: 1) «Le Petit Ménage» (Stich von Huquier fils), 2) «La mère bien aimée», Bisterzeichnung, ehem. Sammlung Goncourt, 3) «Les soins maternels», Zeichnung in der Albertina.

2 In einem Motiv, das auch Greuze hat: «Le geste Napolitain», gestochen von Moitte.

sich bedeutend reizvolleren Behandlung erfreute sich auch die «Musikalische Salonszene», ein Oelgemälde (Nr. 749 des Wallraf-Richartz-Museums), zu dem das Kölner Kupferstich-kabinet mehrere sehr feine Studien besitzt, und dessen Gesamtidee hier außerdem noch in zwei anderen Fassungen (Feder-Sepia-Zeichnungen) vorliegt. Desgleichen sind, um noch ein Beispiel zu nennen, zu dem ebenfalls in Köln befindlichen Bilde «Allegorie» (wovon unten noch ein Weiteres zu sagen sein wird) einige größere Studien erhalten. — Jedoch wichtiger, als solche im Grunde billigen Zusammenstellungen, ist, daß man mit Hilfe der Zeichnungen zu einer Art Rekonstruktion mancher verschollenen, nämlich nur literarisch bekannten Gemälde gelangen kann. Da findet sich z. B. in dem Artikel «Peters» des oben bereits zitierten Künstlerlexikons von Bellier de la Chavignerie und Auvray — eine Liste von etwa 60 Gemälden und ausgestellten Zeichnungen, deren Verbleib uns vorderhand unbekannt ist, deren Zusammengehörigkeit mit den in Köln befindlichen Studien aber, sich zum guten Teil nach den umständlich umschriebenen Titelangaben mit ziemlicher Sicherheit feststellen läßt. Einige Beispiele. In jener Bilderliste ist vermerkt, daß im Salon de la Correspondance 1780 ausgestellt gewesen sei «Une Madelaine pénitente» — dazu gehört also wohl die oben erwähnte Skizze in Köln; ferner lassen sich Skizzen als zugehörig nachweisen zu den Bildern «Une jeune marchande de fruits», «Baigneuses au coucher du soleil» (diese beiden ausgestellt 1781), «Femme caressant un oiseau» (1783). «Eine junge Dame, die Linke auf eine Harfe gestützt, in der Rechten Noten haltend», wird als Gemälde im Auktionskatalog der Sammlung Montesquieu 1788 aufgeführt und ist uns allein durch die betreffende Studienzeichnung bekannt; desgleichen das Bildnis einer Dame, die vor einem Tisch sitzt und eine Broschüre in der Hand hält: Aquarell im Salon de la Correspondance 1779. Ein weinseliger Alter mit der Trinkschale in der Hand, eine Kohlezeichnung, gehört zu

dem 1779 ausgestellten Gemälde «Loth dans la gaîté du vin» — übrigens ein im dix-huitième beliebtes Thema, dessen eigentliche Pointe in den lustigen Versen angedeutet ist:

«Loth but — Et devint tendre — Et alors il fut — Son gendre.»

In der letztgenannten Ausstellung war auch eine Aprikosenhändlerin (Aquarell) zu sehen, die vermittels der Angabe «assise au coin d'une rue, près d'une fontaine» in einer hübschen Studie wiederzuerkennen ist; desgleichen eine Blumenhändlerin; endlich ist noch eine liebenswürdige Studie in Köln unschwer mit der Miniatur «Jeune fille mangeant des cérises» in Zusammenhang zu bringen. Aber die Zahl dieser Beziehungen ließe sich wohl leichtlich verdoppeln und verdreifachen. — Es gibt sodann auch Fälle, wo unsere literarische Kenntnis gewisser Gemälde zusammengeht mit dem andernorts bewahrten Studienmaterial, und wo diese Zusammengehörigkeit zur Evidenz beglaubigt wird durch zeitgenössische Kupferstiche (von denen unten zu reden sein wird); durch solche Konfrontation erfahren wir denn z. B., daß Chevillet's Stich «Réprimande maternelle» («peint par de Peters») den nämlichen Vorwurf behandelt, nur einen abweichenden Titel führt, wie das Gemälde, das einmal «Les enfants grondés» genannt, ein ander Mal beschrieben wird: «Une mère corrigeant son fils et sa fille des lutineries» etc.

Um nun zu den Gemälden selber überzugehen, so kann von einer Aufzählung der uns literarisch überlieferten Bildertitel [1] hier füglich abgesehen werden; es hieße andern-

---

1. Die Quellen sind vornehmlich das bereits zitierte Künstlerlexikon von Bellier de la Chavignerie und Auvray; dann die Kataloge der beiden Ventes unseres Künstlers, sowie einige andere Kataloge von Versteigerungen der 70er, 80er und 90er Jahre des 18. Jahrh. (Paris, Bibl. Nat.)

falls jene Listen noch länger und noch langweiliger machen. Hier genügt's, noch einmal an die oben dargelegte Vielseitigkeit der Themen zu erinnern, die bei den Gemälden natürlich dieselben sind (vermehrt noch durch das Stilleben), wie bei den Zeichnungen. Unter den Sujets der Miniaturen werden uns genannt: außer den besonders zahlreich vertretenen Porträts-Genreszenen, wie z. B. «Mädchen mit Flöte», «Mädchen mit Kirschen»; dann ein «Tod der Kleopatra» usw. Wenn Peters sich auch gelegentlich mal, in seltenen Fällen, heroisch gibt — im allgemeinen ist die Note durchgängig auch in den ausgeführten Gemälden eine mehr anmutige als starke; ist Das, wofür die Franzosen die Bezeichnung «joli» haben (was durchaus noch nicht identisch, wenn auch zu übersetzen, ist mit unserem «anmutig» oder «niedlich, reizend, hübsch, nett» usw. häufig ist's gleich dem «artig», wie Goethe das gebraucht)[1]. Auch daß er innerhalb dieser Kunst nicht ein Eroberer, sondern ein Genießer gewesen sei, seine Abhängigkeit von einigen klassischen Franzosen, wurde bereits dargelegt. Doch der echt französische Geist spricht gerade aus den Gemälden unseres Künstlers schwächer, kurzatmiger, als aus seinem zeichnerischen Werke. Die Gemälde sagen weniger von ihm als die Zeichnungen: wie bei Fragonard und auch bei Boucher; und man möchte mit Beziehung auf Peters gern wiederholen, was die Goncourts von dem Größeren sagen: «Un esquisseur de génie, voilà le peintre chez Fragonard. Il éclate dans l'ébauche.» Aber so sehr dies richtig ist — es gelingen Fragonard doch so von Rubens'scher Kraft sprühende, blumige und feurige Malereien wie die Badenden Frauen im Louvre; er ist eben in ungleich höherem Grade Maler als unser Peters, wenn auch die Zeitgenossen diesem gelegentlich nachrühmen: «le coloris est aimable» oder gar «magnifique» und

---

[1] Wenn er von einer «artigen Landschaft» spricht, oder einem «artigen Gesicht», einem «artigen Frauenzimmer» usw.

«le Faire est encore à considérer». Ihm, d. h. seinen Gemälden, fehlen denn doch die eigentlichen Farbenreize; und wo wäre von ihm ein Bild, von dem man sagen könnte wie von der Fleischmalerei jener Franzosen: sie habe ein Kolorit «wie Rosenblüten, die in Milch schwimmen»? — Gewiß, er gehört durchaus zu Frankreich, dem er seine künstlerische Erziehung verdankt; aber als Maler hat er doch nur wenige von den köstlichen Anregungen aufgenommen, die die Klassiker ihm gegeben. Wagte er's nicht, noch einmal deren Stoffe zu behandeln, — was ihm doch, wenn man nur an die Zeichnungen denkt, sehr wohl gelungen wäre — so hätte er ja bei dem ihm näher liegenden Gebiete, den «Amusements de la vie privée» bleiben können; aber auch da erreichte er nicht entfernt die malerische Delikatesse, das «faire unique», eines Chardin. Es gibt, wie wir sahen, wunderschöne Zeichnungen von Peters, aber kaum ein Bild, das man als «hors de ligne» bezeichnen könnte; seine Bilder sind, reizlos gemalt, zumeist ärmliche Literatur und kleinliche Moral; und auch bei ihm wird man sich entschließen müssen, dem von Portalis stammenden, für diese Zeit leider nicht ungerechten Worte beizupflichten: «L'art allemand est souvent lourd et peu spirituel.» — Eine höhere Qualität hat schließlich auch Peters gemangelt, und dies Charakteristikum sucht man vergebens bei ihm: Distinktion. «Il n'avait pas vu les Grâces en bon lieu», sagt Marmontel. Peters' Arbeiten ist mehr ein Wollen als ein Müssen, er sah die Welt in vorempfundenen Formen und Farben, und seine Gemälde haben eine Manier, aber keinen Stil. — Was ihre Technik anlangt, so sind sie Oelgemälde, Gouachen und Aquarelle; die Gründe Holz oder Leinwand, vereinzelt auch Papier, bei den Miniaturen häufig Elfenbein. Wenn dann weiter Merlo sagt: «Seine Gemälde zeichnen sich besonders durch reines heiteres Kolorit aus, welches das Auge sogleich gewinnt; dazu gesellt sich das Verdienst einer sehr fleißigen und zarten Ausführung» — so ist das in dem oben ange-

deuteten Sinne zu korrigieren, d. h. auf die Art der Ausführung zu beschränken: es trifft höchstens zu für die Aquarellgemälde und Pastelle — er ist, sagt Paul Mantz[1] ganz richtig: «un infatigable finisseur» —, aber unter den Oelgemälden sind doch die meisten in einer nichts weniger als «reinen heiteren» Farbe, viel eher mit einer schmutzigen Sauce gemalt; man sehe nur in Köln (Nr. 753) den «Tod des Seneka» daraufhin an. — Merlo sagt ferner: «Dagegen trifft man eine Menge Bilder von ihm an, besonders unter den während seiner letzten Jahre in Köln entstandenen, welche sein im Alter immer mehr zunehmender Mangel an Ausdauer in einzelnen Teilen unbeendet gelassen hat.» Dieser «Mangel an Ausdauer» mag vorgelegen haben — uns ist er jedenfalls kein Grund, die unter ihm leidenden Bilder samt und sonders geringer einzuschätzen. — Merlo ist überhaupt als antiquarischer Forscher höher zu bewerten, denn als ästhetischer Beurteiler[2] — uns ist gerade so ein «unvollendetes» Bild wie der «Musiksalon» (Köln Nr. 749) eines der wertvollsten. Es ist a u c h zart ausgeführt, aber nicht kleinlich pimpelig in der Mache; wir wollen zwar im fertigen Bilde nicht maßgebende Stellen unbearbeitet und roh sehen, aber auch nicht Alles bis ins kleinste Fleckchen und Eckchen durchgeführt, so daß dem Auge und der Phantasie des Beschauers nichts mehr zu tun bleibt. Wenn demnach sowohl Merlo, als auch noch Aldenhoven[3] das Bild als «unvollendet» bezeichnen, so gilt das doch nur in einem sehr beschränkten Sinne. Möglich immerhin, daß Peters selber, der infatigable finisseur, das Bild nicht bis zum letzten Ende ausgeführt zu haben glaubte —

---

[1] In der Besprechung der Ausstellung historischer Porträts im Trocadéro 1878, sowie der retrospektiven Ausst. in Rouen. cf. Gazette des Beaux-Arts 1884.

[2] Was soll man, um nur ein Beispiel anzuführen, dazu sagen, wenn er Peters sich «in Darstellungen der Lüsternheit» gefallen läßt, «wohingegen die Werke jenes zart und edel empfindenden Künstlers [Greuze] nie die guten Sitten verletzten»?

[3] Im Katalog des Wallraf-Richartz-Museums von 1902.

seien wir froh, daß er nicht mehr daran getan hat oder tun konnte. Interessant ist übrigens an dem Bilde noch ein Detail: die musizierenden Damen sind gruppiert zu Füßen einer in einer Nische zwischen zwei Säulen stehenden Büste, zu der die Hauptfigur schwärmerisch emporblickt; in dieser Büste ist unzweifelhaft das Porträt Gluck's zu erkennen, wie es Houdon in einem seiner Meisterwerke geschaffen, dessen Tonskizze sich in Berlin (Kaiser-Friedrich-Museum) und dessen Marmorausführung (von G. Francin) sich im Louvre befindet. Nun wissen wir, daß Gluck, der im Herbst 1773 nach Paris kam und hier am 14. Februar 1774 die Aufführung seiner «Iphigenie in Aulis» leitete, freundschaftlich im Hause Willes verkehrte; es ist sonach wohl anzunehmen, daß Peters in dem Streit der Piccinisten und Gluckisten[1] auf der Seite seines Landsmannes gestanden habe. — Für den Sterbenden Seneka (Köln Nr. 753), von dem oben die Rede war, ist gleichfalls ein zeitgenössisches Modell anzuziehen: als Vorbild für das Sitzmotiv der Voltaire nu (Maquette, Musée Orléans), von Pigalle; und in den breiten Gesichtszügen erkennt man die Aehnlichkeit mit dem General Dumouriez (Büste in gebranntem Ton) von Houdon (Musée David d'Angers). —

Zu den wegen der dargestellten Personen interessierenden Bildern gehört ferner auch jenes im Jahre 1878 auf der Ausstellung im Trocadéro gezeigte Aquarell «Collé et Pétronille-Nicole Bazire», ein Doppelporträt mit genrehafter Zuspitzung. Auf der Rückseite des Bildes stehen einige handschriftliche

---

[1] Es war die Zeit, als in Paris der Kampf zwischen der deutschen und italienischen Oper tobte; letztere erhielt in Piccini (1728—1800) ihren Hauptvertreter, dessen «Roland» i. J. 1778 einen großen Erfolg davontrug und eine Zeitlang der komischen Oper den Sieg zu gewähren schien, bis i. J. 79 Glucks «Iphigenie in Tauris» den Sieg über die gleichnamige Oper Piccinis errang, und damit der Kampf zu Gunsten des deutschen Meisters entschieden war.

Notizen, die von Collé herrühren, und in denen in anmutigster Weise erzählt wird, daß Madame ihren Gemahl zum glücklichsten der Sterblichen gemacht habe[1]. Das Thema ist dieses: Der Dichter hat seiner Gattin soeben eine seiner Komödien vorgelesen, jene schlägt ihm eine Korrektur darin vor, und «l'auteur en paraît frappé». Das Bild, signiert und datiert 1775, gehörte damals (1878) Mme d'Haville und ist seitdem im Kunsthandel verschwunden.

Das zweite Bild von Peters, das in der genannten Ausstellung gezeigt wurde, war ein Aquarell, ehedem in der Exposition du Colisée 1776 und in der Exposition du Salon de la Correspondance 1779 genannt: «Jeune dame allaitant son enfant», stellt Mme Poitrine, die Amme des Dauphins, mit ihrem kleinen Kostgänger dar. Damals, im Jahre 1878, hielt der Referent der Gazette des Beaur-Arts den Maler J.-A. de Peters («dont les aquarelles sont des raretés»), mit einigem Recht muß man zugeben, noch für einen Franzosen in der Nähe Carmontelle's (1717—1806), konnte freilich auch ein leises Mißtrauen nicht unterdrücken: «sa manière n'est pas tout à fait française». Das Bild ist wegen der auf ihm dargestellten Personen immerhin wichtig genug, um hier noch einige Angaben zu rechtfertigen. Auf der Rückseite des Rahmens steht eine alte handschriftliche Notiz, aus der wir erfahren, daß in dem Säugling der erstgeborene Dauphin (Louis-Joseph-Xavier-François, geboren 22. Oktober 1781, gestorben 10. Juni 1789 im Schlosse zu Meudon) dargestellt ist; also der ältere Bruder des durch sein tragisches Schicksal berühmter gewordenen Dauphins Louis-Charles, der am 27. März 1787 geboren wurde, während das erste Kind der Ehe Ludwigs XVI. und der Marie

---

[1] Collé, der mehrfach als Besitzer von sr. Zt. modernen Bildern genannt wird, und der uns ein kulturgeschichtlich höchst reizvolles Journal hinterlassen hat (publ. von Honoré Bonhomme) erzählt in diesem die köstliche Geschichte der Entstehung von Fragonards «Schaukel».

Antoinette, die spätere Herzogin von Angoulême, am 19. Dezember 1779 geboren war. Die Amme selber, erfahren wir dann noch von M. Roblin[1], eben Mme Poitrine, — dies wohl eine önomatopoetische Bildung — war eine Bäuerin, die zu ihrem intimen Amte unter vielen Bewerberinnen ausgesucht war, «à son apparence de santé et de bonne humeur»; sie nährte den königlichen Säugling, indem sie beizu sang; eines Tages hörte die Königin gerührt die einfache Weise des «Malborough s'en va-t-en guerre», sie sang es mit, auch der König selber verschmähte nicht es zu trällern, und bald wurde es bei Hofe für eine Zeitlang Mode[2]. —

Es werden uns dann noch mehrere Porträts genannt, die der Künstler nach allerlei Leuten, teils Freunden teils Gönnern, gefertigt; z. B. aus dem Kreise der Familie Wille, ferner ein Bildnis des Virtuosen Sériaque (ausgestellt im Colisée 1776), oder des abbé Vogler, kurfürstlichen Kapellmeisters. Nach der Rückkehr in die Heimat schuf Peters noch einige Bildnisse, namentlich geistlicher Herren (des ihm befreundeten Pfarrers Anth und des Pastors Bonn oder Bonus); Merlo nennt auch das als Glied einer größeren Komposition gedachte Porträt des Grafen Franz Wilhelm von Oettingen, Baldern und Soetern (1792). Das Medaillonbildnis auf dieser wohl nicht ganz unbeeinflußten «Ehrensäule» ist zwar begleitet von einem Pelikan, einer Lilie und den allegorischen Gestalten der Frömmigkeit und Menschenliebe; auch besagt die Inschrift verschiedene schöne Dinge, wie: Haec Pietas, Hic verus amor, etc. — die Geschichte freilich weiß allerlei Anderes von dem also gepriesenen Dompropst zu vermelden: von seinen Ränken, als

---

[1] Im März 1907 wurde im Hôtel Drouot das Bild durch den Kunsthändler Roblin einem Pariser Juwelier für den immerhin nicht geringen Preis von nahezu 5000 fr. zugeschlagen; der Staat hatte es für das Museum in Versailles erwerben wollen und bis 4000 fr. mitbieten lassen.

[2] Curiosités de l'Histoire de France.

Kurfürst Max Friedrich krank war, und zu einer Neuwahl geschritten werden mußte; da hören wir, daß der Graf den Wählern als Kandidat auch nicht unverdächtig erschien, nämlich als «zänkisch, unruhig, falsch und unzuverlässig» [1].

Eine ungleich liebenswürdigere Erscheinung tritt uns auf einem anderen Peters'schen Gemälde entgegen, (auch aus dem Jahre 1792) — das ist das Porträt des jugendlichen «Herrn Professor Wallraf»; des Mannes also, der wie wenige eine wahre Liebe zur Kunst durch sein ganzes Leben bewiesen hat, indem er ihr alles opferte, auch des Lebens nötigste Bedürfnisse, und indem er nicht nur Kosten, sondern auch endlose Mühen, ja Gefahren (zur Zeit der französischen Okkupation Kölns) nicht scheute, ihr dienlich zu sein. Es ist bekannt — kein Geringerer als Goethe hat's zuerst gesagt —, wie unendlich viel ihm die Kunstgeschichte und seine Vaterstadt zu verdanken haben. Das Peters'sche Bild [2] (Halbfigur, Lebensgröße) zeigt ihn in edler, vielleicht etwas nüchterner Auffassung, als jugendlichen Gelehrten geistlichen Standes: in schwarzem Rock, an einem dunklen Marmortisch sitzend, die Linke an ein Buch gelegt; auf dem Tische liegt eine kleine bronzene Sphinx. Klug, wenn auch nichts weniger als sprühend geistreich blicken die Augen den Beschauer an; etwas Ehrbar-Korrektes, Sachlich-Freudloses [3] ist an dem ganzen Bilde, das

---

[1] cf. L. Ennen, Frankreich und der Niederrhein, oder Geschichte von Stadt und Kurstaat Köln, seit dem 30jähr. Kriege bis zur französ. Okkupation. Köln und Neuß, Schwann 1856, Bd. II.

[2] Jetzt im Wallraf-Richartz-Museum (Nr. 754); leider ist es hier äußerst ungünstig, hoch unter die Decke gehängt. Man konnte es einmal eine Zeitlang in Muße und gehöriger Distanz sehen, auch Signatur und Datierung erkennen: da hing es in der Abteilung «Kölner Porträts» auf der dortigen Kunstausstellung, im Sommer 1907.

[3] Das auch die übrigen Wallraf-Porträts zeigen: gemalt von Caris und Beckenkamp, die auch beide Kölner waren.

jedoch ein gutes Porträt ist und wohl auch verdient hätte, auf der Deutschen Jahrhundert-Ausstellung 1906 unseren Künstler zu vertreten: es würde ein nicht glänzender, aber würdiger Vertreter der deutschen Porträtmalerei zu Ausgang des 18. Jahrhunderts gewesen sein.

Noch einige Notizen über Beziehungen dieser beiden Männer, Peters' und Wallraf's, mögen hier ihren Platz finden. Es gibt von Wallraf einen riesigen handschriftlichen Nachlaß, der noch immer nicht genügend geordnet und verarbeitet ist (im Besitze des Kölner Archivs). Darin u. a. ein «Verzeichnis der Gemälde, welche seit der Aufzählung 1817 mehr vorhanden waren 1824», und in diesem finden sich noch einige Bilder von Peters angegeben, die heute nicht mehr im Besitze des Kölner Museums befindlich, also wohl schon vor Wallraf's Tode verstreut worden sind. Die Aufzählung auch dieser Titel tut hier nichts zur Sache; man hätte aber aus ihnen einen befriedigenden Aufschluß herauslesen können über das auch im neuesten Katalog (1902) der Kölner Sammlung einfach als «Allegorie» bezeichnete Bild — unter welchem Titel sich niemand etwas Greifbares vorstellen kann —, in jenen Aufzeichnungen findet sich jedoch einmal der Vermerk: «Köllnische Gemälde, Nr. 57: Booz und Ruth mit Graben [sic], Tuch. Anton de Peters, Format —». Diese Notiz gibt den Schlüssel zur sogenannten «Allegorie»; die ist nichts weiter, als eine Verbindung der drei Hauptfiguren des Buches Ruth: die Heldin selber, mit Garben; dazu Boas und Naëmia[1].

---

[1] Wir mögen den Verlust der übrigen Peters'schen Gemälde, die Wallraf als seinen Besitz verzeichnet, bedauern: ebenso wie den der ehedem in Merlo's Besitz befindlichen. Von den letzteren weiß weder der Heberle'sche Katalog der Merlo-Auktion etwas zu vermelden (so daß man annehmen muß, daß M. schon vor seinem Tode die Bilder von Peters veräußert oder vertauscht hat) — noch auch wissen die direkten Erben Merlos etwas über deren Verbleib auszusagen: nicht der Sohn, Landgerichtsrat Merlo

Nun wurden bereits mehrfach im Laufe der Darstellung solche Gemälde namhaft gemacht, die uns zwar nicht selbst erhalten, jedoch durch zeitgenössische Kupferstiche authentisch bekannt sind und hierdurch wieder überleiten zu dem letzten Teile dieser Ausführungen: der Behandlung des œuvre gravé. Es wäre da zu scheiden zwischen Stichen nach Peters'schen Gemälden, und Stichen von Peters' eigener Hand; doch könnte man außerdem vielleicht auch noch eingehen auf einige Werke, die von verschiedenen anderen Zeitgenossen nach Gemälden aus der Peters'schen Sammlung gestochen, dann zumeist auch dem Besitzer des betreffenden Originals gewidmet sind. — Da begegnet uns denn zunächst der Name des Stechers Le Vasseur (1734—1816)[1]. Von ihm rühren her der Stich (in Berlin) nach «Le voyage rafraîchi» von Lingelbach; ein hl. Georg in großer Landschaft mit vielen Figuren, von Teniers d. J. (Stich in Berlin und Paris); «Les Plaisirs des Satyrs» von Corn. Poelenburg (der Stich, datiert 1772, in Berlin); «Les Soldats en repos» und das Gegenstück dazu «L'Approche du Camp», beide nach Dietricy (Stiche in Paris, Berlin und Köln); «Paysannes au bord d'une rivière», ebenfalls von Dietricy (Paris); «La Chauferette», nach A. Krause (Paris und Köln). Andere Gemälde in Peters' Besitz und von Zeitgenossen gestochen, sind oben in anderem Zusammenhange bereits erwähnt worden; so Rembrandts «femme à la perle» und der Kopf eines Alten, beide gestochen von Marcenay[2]; Teniers' Versuchung des

---

in Köln, noch auch der Schwiegersohn, Justizrat Jansen ebenda. — Ein einzelnes Bild dieser Sammlung (Badendes Mädchen) tauchte in Dresdener Privatbesitz wieder auf und wurde 1896 bei Heberle in Köln versteigert.

[1] Catalogue raisonné de l'œuvre gravé de Jean-Charles Le Vasseur d'Abbeville, précédé d'une notice sur sa vie et sur ses ouvrages, par Em. Delignières, Abbeville, Briez 1865.

[2] Louis Morand: Antoine de Marcenay de Ghuy, Peintre et Graveur. Catalogue de son œuvre, lettres inédites etc. — Paris, G. Rapilly 1901.

hl. Antonius, gestochen von Basan; La Bohémienne», von demselben, gestochen von Marcenay; Wouvermann, gestochen von Moyreau; Vanloo, Anbetung der Könige, gestochen von Lépicié; Boucher, Frau auf dem Kanapee (1743), gestochen von Lévêque; Daullé (1703—63) hat gestochen nach Gemälden aus Peters' Besitz: «Chasse à l'oiseau», 1761, von Jean Miel (Paris); Salmacis und Hermaphrodit (eine pikante Szene nach Ovids Metam. IV, 285 ff.) nach de Troy, datiert 1762 (Paris); Cain und Abel, 1761, von Dietricy (Paris) und wieder dessen «Paysannes au bord d'une rivière (ebenda). Der berühmteste der hierher gehörigen Stiche, auch wohl der qualitativ höchststehende, ist von Dem, der Peters im Leben am nächsten stand: Wille — das ist die, in der Pariser Bibl. Nat. in vier sehr schönen Etats befindliche, aber natürlich auch sonst nicht seltene «Instruction paternelle» Terburg's. Von Wille dann außerdem der Stich nach F. Mieris' Gemälde «L' Observateur distrait» (andernorts genannt: «le petit faiseur de boules de savon»), gleichfalls in Paris und an anderen Orten. —

Wichtiger und interessanter sind hier aber die Stiche verschiedener Künstler nach Gemälden von Peters selber. Zunächst wäre wieder Le Vasseur zu nennen; er ist mit vier Blättern vertreten:

1. Le Vigneron galant. — Peters pinx. C. le Vasseur sculp. — Gravé par J. Ch. le Vasseur Graveur du Roi et de L. L. M. M. Imper^les et R^les d'après le Tableau de Peters, Peintre de S. M. Christian VII. Roi de Danemark et de S. A. R. le Prince Charles de Lorraine, Gouverneur des Pays-Bas, G^rd M^tre de l' Ordre Teutonique. — A Paris chez l' Auteur rue des Maçons» h. 0,436 m, br. 0,324 m.[1] Dieser galante Win-

---

[1] Die Maßangaben verstehen sich durchgängig für den Bildrand; der Plattenrand kann deswegen nicht als Norm benutzt werden, weil die Blätter öfters von unverständigen Besitzern beschnitten worden sind.

zer — wieso er «galant» ist, sieht man nicht recht — geht zurück auf ein Aquarell von Peters, das im Salon de la Correspondance 1779 ausgestellt war unter dem Titel «Un vigneron qui a fait vendange, assis sur une cuve, ayant à ses côtés un panier de raisins, dont il présente une grappe». — Der Kupferstich (Paris, Bibl. Nat.) ist weniger gut, als der folgende, der sein Pendant ist:

2. La Jardinière en repos. Petres [sic] pinx. Le Vasseur sculp. Die Legende wie beim vorigen, nur wohnt der Auteur jetzt rue des Mathurins. — h. 0,446 m, br. 0,330 m.

Das Gemälde (Aquarell) war in der Exposition du Colisée 1776, unter dem Titel «Repos d'une jardinière flairant une rose»; in der Exposition du Salon de la Correspondance 1779 geheißen: «Une jardinière assise dans une brouette, le pied étendu sur un gros chien, respirant l'odeur d'une rose». Der Stich kommt in Köln und in Paris vor; hier (Bibl. Nat.) außerdem in einem ersten Etat, mit Halbschatten, ohne Schrift; er ist harmonisch im Ton und von sauberer Faktur.

3. La Petite Marchande de Carpes. Gravé par J. Ch. le Vasseur etc., d'après le tableau original de De Peters etc. — h. 0,388 m, br. 0,293 m. Der Stich findet sich in Köln, Berlin, Paris (hier, Bibl. Nat., außerdem ein früherer Etat, mit Halbschatten und ohne Schrift). — Dasselbe Motiv des stehenden Mädchens von Greuze'schem Typus kehrt wieder auf einer mehrere Figuren verbindenden Rötelzeichnung in Köln.

4. Tarquin et Lucrece. Peint par A. de Peters, Peintre du Roi de Danemarck. Gravé par J. Ch. le Vasseur, Graveur du Roi et de l' Académie Imp^le et R^le de Vienne.

Tace, Lucretia, Sextus Tarquinius sum: moriere, si emieris vocem! Tite Live Decad I. — Taisez vous, Lucrece, jes suis Tarquin: vous êtes morte, s'il vous échappe un cri! — A Paris chez l' Auteur rue des Maçons. — h. 0,479 m, br. 0,526 m.

Der Biograph Le Vasseur's sagt dazu: «Lucrèce étendue sur un lit de repos et cherchant à s'enfuir; Tarquin s'approche d'elle, un doigt sur ses lèvres; le corps de Lucrèce est très bin modelé. Sujet bien interprété, très bonne gravure harmonieuse de tons, sans exclure la largeure de style». — Das Gemälde, auf Leinwand, war in der Exposition du Salon de la Correspondance 1782 und wurde aus ihr von einem Arzte Cochu erworben (der besonders Bilder von Greuze sammelte, und dessen Kabinet im Jahre VII. der Republik unter den Hammer kam); und es figurierte — entweder in einer zweiten Fassung, oder da's zurückerworben war — noch einmal auf der zweiten Vente Peters (1787). — Der Stich findet sich in Köln und Paris, ein sehr guter Abdruck auch im Privatbesitz des Verfassers; in Köln außerdem eine Studie zu dem Bilde, ausgeführt in Rötel und schwarzer Kreide; sodann, ebenfalls hier, noch eine zweite Studie, auf blauem Papier, in schwarzer Kohle, weiß gehöht. —

Ebenso wie Le Vasseur, hat auch Chevillet (gebürtig aus Frankfurt a. O., eine Zeitlang auch in Berlin tätig) verschiedene Blätter nach Greuze und Wille gestochen, nach Peters die folgenden drei:

5. La Jeune Devideuse. Peint par De Peters gravé par Chevillet Graveur de sa Maj. Imperial. A Paris chès Bergny M[d] d' Estampes de S. A. S. Madame la Princesse Lambale. Rüe Coquilliers en face de celle de Grenelle St. Honoré. — h. 0,280 m, br. 0,203 m. Dieser Stich, in sehr feiner und doch nicht kleinlicher Strichführung, fand sich nur in Köln. Als Vorlage wäre (der obigen Legende nach) ein Gemälde anzusprechen, doch könnte es auch die äußerst fein ausgeführte und ungefähr die gleichen Maße haltende Rötelzeichnung sein, die, signiert und datiert 1773, im Mai 1898 im Hôtel Drouot[1]

---

[1] Catalogue des dessins etc. de l'école française du XVIII[e] siècle . . . Appartenant au Marquis de Chennevières.

versteigert wurde. Den anmutigen Typus hatte Greuze in einem Bilde gegeben (Stich von Flipart); da aber hält das junge Mädchen ein Strickzeug im Schoß; hingegen hat Peters das Motiv des dévidoir (einer Haspel, Garnwinde), das ihm bekannt sein konnte aus dem damals im Besitze des Comte de Vence befindlichen Bilde von Dow (der sog. «Mutter Dows»), welches sein Freund Wille gestochen hat.

6. Reprimande maternelle. Peint par De Peters Peintre du Roi de Dannmarck, Gravé par Chevillet, Graveur de S. M. I. et Royale. — h. 0,395 m, br. 0,525 m. —

Vorlage ist eine Gouache, die in der Exposition du Colisée 1776 unter dem Titel «Une mère corrigeant son fils et sa fille des lutineries mutuelles qui ont occasionné la rupture de leur joujoux» — und das in der zweiten Vente Peters unter dem umschreibenden Titel figurierte: «Un petit garçon qui a joué aux quilles, une petite fille les a renversées, le petit garçon pour se venger, lui a ôté son bonnet, la Gouvernante les présente à leur Mère qui les gronde». «Ce Tableau — fügt der Katalog hinzu — a beaucoup d'expression, le dessin est swelte et le coloris aimable, le Faire est encore à considérer»; es ging noch im selben Jahre in den Besitz des Herrn Deselle, ehemaligen Schatzmeisters der Marine, über. — Der Stich (in Köln) hat verschiedene Strichlagen, Kreuzschraffierung usw., überhaupt eine sehr abwechslungsreiche und in Einzelheiten ganz malerische Technik.

7. L'Amour maternelle. Peint par de Peters Gravé par Chevillet. Dediée à Madame Elisabeth Gouel de Villebrune femme de Monsieur de Peters Peintre de S. M. le Roy de Dannemarck et de S. A. R. le prince Charle Duc de Lorraine Gouverneur des Pays-Bas Grand Maître de l' Ordre Teutonique. Par son très humble et très obéissant Serviteur Chevillet. A Paris chez Chevillet Graveur rue des Maçons, Maison de M[r] Fréville.

Dies der Gattin unseres Künstlers gewidmete Blatt (z. B. in Berlin[1]) war gestochen nach dem in der Exposition du Colisée 1776 und im Salon de la Correspondance 1779 als «Jeune dame allaitant son enfant» gezeigte Aquarell, das eben jene Mme Poitrine darstellte, von der oben die Rede war, bzw. eine Wiederholung von diesem Bilde. Das Porträt der Amme des Dauphins war also zu einem allgemeinen Sittenbilde geworden, die anmutige und heiter-jugendliche Amme zum Abbild glücklicher Mutterschaft überhaupt. Die Tendenzen Rousseaus hatten jetzt auch in der hohen Gesellschaft Eingang gefunden, die Damen betrachteten es wieder als ihre Pflicht und als einen Ruhm, ihre Kinder selbst zu nähren und sich bei dieser Betätigung auch bewundern zu lassen, im Salon wie im Bilde. —

Das Peters'sche Gemälde fand viel Anklang und wurde in England noch einmal gestochen:

8. L'Amour maternelle. Peint par de Peters. C. Corbutt sculp.

«Au cœur de ton enfant, tu n'as pas droit de plaire,
Si tu bornes tes soins à lui donner le jour:
Veux-tu donc aspirer au bonheur d'être mère,
Nourris le de ton sang: c'est le parfait amour. —
O des vertus, la vertu la plus belle,
Tendre sœur de l'humanité!
Fais aujourd'hui que cet heureux modèle,
Puisse à jamais être imité!»

Printed for Robt Sayer in Fleet Street. — h. 0,332 m, br. 0,260 m.

In den albern-süßlichen Versen der Legende klingt jenes Roussseau'sche Ideal deutlich wieder. Der Stich, von ziemlich roher Mache und Haltung, findet sich in Köln.

---

[1] Ist z. B. auch genannt in der Vente der Witwe Lancrets, 1782; und wurde auf einer Auktion bei Hanstein in Köln (Sammlung Weßner-St. Gallen) von einem Pariser Kunsthändler mit 50 M. bezahlt.

9. Bildnis des Pfarrers Anth. «Ant. de Peters pinx. Breitenstein sc. — Effigies Petri Anth / Inter Agrippinenses Parochiae quondam San-Martinianae / deinde ad B. V. M. Capitolium restitutae, per ann. XXV. Rectoris. Verbi div. animarumque cura benefactis et eruditionis fama / clari / decessit cal. Mart. CIↃIↃCCCX. aet. ann. LXV.» Plattenrand: h. 0,162 m, br. 0,121 m; Bildgröße: h. 0,095 m, br. 0,079 m. Das Originalgemälde (Brustbild) befindet sich im Pfarrhause zu S. Maria im Kapitol, in Köln; der Stich von Breitenstein im Museum ebenda.

10. Familienbild. — h. 0,477 m, br. 0,344 m.

Die Vorlage ist eins der sicher beglaubigten Gemälde des Wallraf-Richartz-Museums zu Köln (Nr. 750); der im Gegensinne gegebene Stich, ebenfalls in Köln, ist ein Abdruck vor der Schrift und ohne Adresse; keinerlei Signatur findet sich darauf, die Technik trägt alle Charakteriska der Zeit (in Strichführung usw.), nicht eines einzelnen Meisters; es könnte somit das Blatt auch wohl von Peters selber gestochen sein. – Das zugrunde liegende Gemälde — im Sujet von einer fast animalischen Behaglichkeit — war in der ersten Fassung ein Aquarell; als solches im Salon de la Correspondance 1779 ausgestellt unter dem deskriptiven Titel: «Une nourrice habillée à la manière cauchoise[1], assise et ayant sur ses genoux son nourrisson, qui tient un collier de perles, dont il agace son père nourricier qui joue avec lui»; und im Katalog der zweiten Peters'schen Vente (1787) unter Nummer 142: «Une nourrice et le père nourricier, jouant avec le petit nourrisson». — Wallraf in dem oben bereits zitierten handschriftlichen Verzeichnis seiner Gemälde gibt unter Nummer 37 der «Köllnischen Gemälde» an: «Eine junge Familie, welche sich ihres ersten Kindes freut. Entworfen von Anton de Peters, gemalt von Caris.»[2] — Dieses

[1] d. h. nach Art der Frauen von Caux (Landschaft in der Normandie).

[2] Jan Wilhelm Caris wurde am 15. Nov. 1781 der Kölner Malerzunft einverleibt.

aus Wallraf's Besitz stammende Bild des Kölner Museums wird also wohl eine Wiederholung sein des 1779 und 1787 genannten; möglich auch, daß der «Vollender» (oder Kopist nach dem Stich?), eben Caris, auch der Autor des — vorläufig anonymen — Stiches ist. —

11. Auch hier wieder ein Fragezeichen: Vielleicht gehört in diese Reihe noch ein kleines Medaillonbildnis, das in der Pariser Nationalbibliothek bewahrt wird, und das die Unterschrift trägt:

«Maria de Medicis Reine de France. Née à Florence le 26 Avril 1575. Morte à Colog. le 3 Juil 1642.
AP. pinx. Fessard effig. sculp.» —[1]

Das auf einer Basis aufstehende Medaillon zeigt ein ziemlich schwaches Porträt der Königin, in der Tracht ihrer Zeit; es ist gleichwohl nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen, es unserem Künstler zu geben: er konnte sich ja nur an alte Vorlagen halten. Und man bedenke, daß er in Köln, wo Maria starb, beheimatet war; daß seine betriebsame Schwester (und er selbst am Ende seines Lebens) in derselben Sternengasse wohnte, wo das Sterbehaus der Maria stand. Das Monogramm ferner ist dasselbe, das auch auf anderen Werken unseres Peters wiederkehrt; er könnte das Bildnis gemalt haben auf Grund älterer Porträts, Stiche usw. — wie denn das Nachzeichnen nach solchen alten Porträt-Originalen auch Fragonard gelegentlich nicht verschmäht hat (Stiche von Miger). —

Der Stich der Glücklichen Familie leitete uns schon hinüber zu den wenigen Blättern, die Peters selber als graveur und peintre-graveur kennen lehren. Die oben bereits, in anderem Zusammenhange, genannten Stiche nach Rembrandt

[1] Etienne Fessard, Paris, 1714—1774.

dürfen hier füglich unberücksichtigt bleiben. Aber die folgenden Blätter sind Peters' rechtmäßiges Eigentum:

1. «Hercule et Omphale. F. Boucher p. Peters f.» — h. 0,149 m, br. 0,125 m. — Dieser Szene reizendster Sinnenlust liegt zugrunde eine vollendet schöne Rötelzeichnung Boucher's (im Louvre: Ovalformat, h. 0,236 m, br. 0,212 m). Der in Köln befindliche Stich zeigt eine oberflächliche Faktur, die Schattenpartien sind (von späterer Hand?) leicht getuscht, und mit dieser Tusche auch die Legende und Signatur geschrieben — das p [inxit] undeutlich, könnte auch ein d [el.] sein —, außerdem noch zwei Zeilen meist unleserlicher Worte.

2. Knabe mit Vogelnest. «F. Boucher In. A. Peters fc». — h. 0,209 m, br. 0,160 m. — Der Titel (K. m. V.) fehlt auf diesem in Köln befindlichen Blatte; auf dem Stich, den Demarteau (1729—76) nach dem gleichen Vorwunf Boucher's gefertigt, heißt er «Le Denicheur de Merle» — «F. Boucher in et del. Demarteau lné sculps.» h. 0,370 m, br. 0,252 m. Dieser Stich Demarteau's (Paris, Bibl. Nat.), in Kreidemanier (Rötelton) gearbeitet, ist weicher und flotter als der Peters'sche.

3. Badende Mädchen. «F. Bou . . . . Peters f.» — h. 0,170 m, br. 0,125 m. Der Titel fehlt auf dem in Köln befindlichen Exemplar, die Signatur ist ziemlich undeutlich, leicht gewischt. Das anmutige Sujet (der mit hochgehobenen Röckchen in einem Bächlein stehenden und sich bespiegelnden Mädchen) hat auch noch andere Stecher gereizt, und sie gaben das charmante Original Bouchers, immer ohne gestochenen Titel, Adresse usw., in leise variierten Formaten wieder; so Thiers (Berliner Kupferstichkabinet), so, in Rötelton, Demarteau (Paris, Bibl. Nat.[1] — h. 0,149 m, br. 0,105 m).

[1] Hier befindet sich auch ein zweifellos, der ganzen Komposition nach, als Pendant gedachtes Blatt Demarteau's: stehender, sich nach rechts überbeugender weiblicher Rückenakt mit aufgestütztem Knie, gleichsam sich abtrocknend und geneigt zu

4. Schäferszene. «Fr. Boucher in. A. Peters f.» — h. 0,206 m, br. 0,155 m. Ohne Titel und Adresse. Ein Liebespaar, bei ruhenden Schafen am Rain sitzend, und einander tief in die Augen schauend. Leichte, wie zeichnerische, aber sehr elegante Mache. Auch dies Blatt in Köln.

5. Zwei Blätter (Radierungen) zu dem «unfindbar seltenen» Schriftchen: «Bürgereid. Im wahren Verstande der neuen französischen Verfassung. Köln a. Rh. 1791», kl. 4° (Archiv zu Köln). Es empfiehlt sich hier, wo nur mehr antiquarische Einsicht nottut, weniger Kunstempfindung und -verständnis, sich der Führung Merlos anzuvertrauen; er sagt in seiner eingehenden und genauen Realbeschreibung: «Auf dem ersten sieht man rechts auf einer Kanzel den Priester, welcher mit erhobener Hand den Eid schwört. Ueber der Kanzel fliegt ein trompetender Teufel mit der Beischrift: Bürgereid oder Lanterne 1791. Links stehen und sitzen viele Personen, in Gruppen abgeteilt, die von 1—5 numeriert und unter dem Bilde näher bezeichnet sind. Dort liest man: Art wie man in den französichen Stätten den Bürger Eit abnimmt. 1. Der schwörende Priester auff der Kantzel. 2. Die Offiziere der Municipalitäten. 3. Der Gerichtsschreiber. 4. Nazional Garde. 5. Das Volck in Wuth. — Mit sehr schwach angelegter Schrift steht darüber, links: «par ordre du Club des Jacobins»; rechts: «Paris Seance du 1r Juin 1791» und in der Mitte dazwischen das Monogramm A. P. — Auf dem zweiten Blatte sind drei Personen in Halbfiguren dargestellt. In der Mitte ein Bischof, welchem der links neben ihm stehende Luther eine Mitra aufsetzt, hinter welcher ein Teufel fliegt mit der Beischrift: «eveque constitutionelle»; rechts reicht Calvin dem Bischof den Stab und legt seinen Arm über seine Schultern. Unter dem Bilde

---

dem vor ihr stehenden kleinen Amor. — Dies Blatt dann noch einmal gestochen von Daullé, 1758: «Venus et Amor. Boucher del».

die Namen: M. Luther, A. F. Brendel, J. Calvin; tiefer: Einsetzung eines Bischofs nach der neuen Verfassung / von Alsace. Zu unterst steht mit äußerst schwach angelegter Schrift; «Club des Jacobins au poëlle des cordonniés de Stasbourg [sic] 1791», und daneben steht das Monogramm A. P.

In der Höhe des Bildes steht links: Page 26[1]. — Das erste ist h. 6 3/4 Z., br. 5 1/2 Z., das zweite h. 6 1/4 Z., br. 5 3/16 Z., ohne Unterschrift.» — Soweit Merlo. Es sind dies zwei sehr schwache, in Technik wie Typik rohe Blätter, in der Erfindung weder Geist noch Witz verratend; man denkt (namentlich bei dem «Volk in Wut», d. h. Damen der Halle) an schlechte Karrikaturen in Hogarth's Manier.

Zum Schluß noch ein angenehmerer Eindruck, ein Blättchen, das zwar auch nicht irgendwie «hors de ligne», aber vielleicht eben darum charakteristisch ist für unseren Künstler und seine bescheidene, doch anmutige und liebenswürdige Kunst: das ist

6. Madonna («La Virge allaitant l'Enfant Jesus») Radierung. «Peters In fecit 1760», h. 0,097 m, br. 0,063 m. Diesem kleinen Stich (der sich in Paris und Köln[2] findet) wäre die zwar nicht tiefe, aber der heiligen Figuren durchaus würdige Auffassung nachzurühmen; sie ist auch «joli», aber nicht vulgär. Das Verhältnis von Figur und Landschaft, überhaupt die Komposition, mit dem eleganten Sitzmotiv und dem liebevollen Ueberbeugen der Jungfrau-Mutter, sind sehr schön, leise italienisierend; sie und auch die zarte und feine Führung der Nadel lassen das Blättchen zu einer entzückenden Wirkung kommen. Auch hier wieder klingt's:

«Le joli c'est l'âme du temps . . »

---

[1] Auf dieser Seite 26 steht nichts diesbezügliches: wohl aber wird p. 27 der ketzerische Bischof Anton Franz Brindel zweimal erwähnt.

[2] Hier auch eine durch einige Farben reizvoll belebte Bisterzeichnung, Landschaft mit Figuren; unter letzteren das ländliche Modell — in Allem Studie und Vorzeichnung — der Madonna.

LEBENSLAUF.

Ich, Egon Arnold Hermann Fortlage, wurde geboren am 20. Februar 1878 zu Burgsteinfurt (Reg.-Bez. Münster) als Sohn des Kgl. Ingenieurs a. D. Fortlage, jetzt wohnhaft zu Köln, und seiner Gattin Helene, geb. Teichmann, evang. Konfession, und bezog Ostern 1897 mit dem Reifezeugnis des Gymnasiums zu Krefeld die Universität Bonn, um Archäologie, auch Geschichte und Philosophie, zu studieren; besuchte dann weiterhin noch die Universitäten Berlin, Zürich und München bis zum Frühling 1899, erkrankte hierauf und war durch mein Leiden gezwungen, das Studium zu unterbrechen. Ostern 1903 bezog ich die Universität aufs neue, war abermals in Bonn und Berlin, und bestand am 3. Juni 1908 die mündliche Promotionsprüfung.

Von den zahlreichen Dozenten, deren Vorlesungen ich hörte, nenne ich besonders die Herren Bücheler †, Loeschcke, Wilamowitz, Kalkmann †, Rahn, Furtwängler †, Wölfflin und Clemen; an deren sowie an Prof. Litzmanns Seminarübungen nahm ich teil, und Allen sei auch an dieser Stelle mein aufrichtiger Dank für ihre Bemühungen ausgesprochen.
